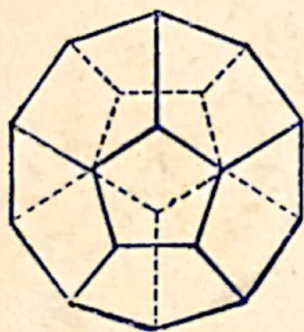


CRISTINA HĂULICĂ

textul
ca
intertextualitate



editura eminescu

CRISTINA HĂULICĂ
●
Textul
ca
intertextualitate

Pornind de la Borges

1981

Editura Eminescu

BUCUREȘTI, PIAȚA SCÎNTEII 1



Preliminarii

Una din trăsăturile cele mai interesante ale literaturii ultimului secol este, fără îndoială, decisa *întoarcere către înăuntru*, către propria ființă — multă vreme ignorată —, către propriul mecanism de alcătuire și angrenare. Literatura dobândește acum o acută conștiință *de sine* și începe să mediteze, cu interes și curiozitate, la modalitățile generării și funcționării sale. Asemeni unui personaj al lui Seferis, ea se voiește mecanicul care desface mașinaria în bucăți pentru a monta apoi la loc, dar cu înlăuntrul în afară. Referenți predilecți devin procesul enunțării, sau propria literalitate, iar limitele de netrecut între *literatură* și *meta-literatură* dispar.

„Probablement avec les premiers ébranlements de la bonne conscience bourgeoise” — constata Roland Barthes într-un faimos articol din anul 1959 —, „la littérature s'est mise à se sentir double: à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature.”¹

Dintre momentele definitorii ale acesui proces sînt semnalate — în desfășurarea aceleiași analize barthesiene — *Flaubert* (conștiința artizanală a *meșteșugului*, chinuitor riguros, pe care îl implică scrisul), *Mallarmé* (voința explicită de a contopi, într-o substanță scrisă unică, literatura și gîndirea literaturii), *Proust* (cu speranța de a izbuti „să eludeze tautologia

¹ Roland Barthes, *Littérature et méta-language*, in ESSAIS CRITIQUES, Seuil, Paris, 1964, p. 106. [„Odată cu cele dintîi zguduiri ale vajnicei conștiințe burgheze, probabil, literatura a început să se simtă dublă: obiect și totodată privire asupra acestui obiect, discurs și discurs despre acest discurs, literatură-obiect și meta-literatură.”] Vezi, în același sens: Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, Paris, [1966], pp. 45—46 și urm.

literară“ prin neîncetata amânare „pe mâine“ a literaturii propriu-zise, care se vede, astfel, înlocuită de însăși declararea — îndelungă — a acestor amânări), *supra-realismul* („proces al bunei-credințe literare prin multiplicarea voită, sistematică, la infinit, a sensurilor cuvîntului-obiect“, multiplicare ce exclude cu desăvîrșire cantonarea într-un semnificat univoc), *Robbe-Grillet* (care, dimpotrivă, rarefiază aceste sensuri, pînă la punctul de a spera un „*être-là* al limbajului literar“, un soi de „*alb* al scriiturii“, dar nu și o inocență a acesteia), *Maurice Blanchot* (sau opera care enunță condițiile propriei absențe). JORGE LUIS BORGES — am adăuga noi —, cu manifesta-i conștiință a *intertextualității*, și cu subtilul, descumpănitorul său joc *de-a textul*.

Un joc pe care întreagă această literatură îl încearcă, de mai bine de cîteva decenii, un joc în care își propune (sau simulează a o face) auto-distrugerea ca literatură-obiect pentru a supraviețui ca meta-literatură, un joc cu propria anulare, pe cale de a se transforma — ea — în nou obiect de literatură. „Ignoro si la Música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol“ — scria Borges în anul 1930 — „pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.“¹

Această *practică literară* (termenul de „literatură“, în sensul cu care ne-a deprins tradiția, nu se mai suprapune exact conținutului la care ne referim aici), devenită ea însăși laboratorul de meticuloasă cercetare a legilor ce generează semnificatul concretizat prin limbaj, precum și a celor (încă și mai incerte) care determină funcționarea subiectului „scriitor“, — această *practică literară* va căpăta, de aici înainte, denumirea de *text*: „Cette pratique“ — pentru a relua

¹ Borges, *La supersticiosa ética del lector*, DISC., pp. 49—50. [„Nu știu dacă muzica a ajuns să dispere de muzică, sau marmura să dispere de marmură, dar literatura este o artă care știe să prevestească vremea în care va fi amuțit pe deplin, și să se înverșuneze împotriva propriilor virtuți, și să-și adore propria dizolvare, și să-și glorifice sfîrșitul.“]

o pertinentă definiție a Juliei Kristeva — „qui n'est plus de la « littérature », plus de représentation — de simulacre d'un dehors, mais qui se donne consciemment comme une exploration du mécanisme du fonctionnement de la langue / de la signification [...]”¹

Textul astfel înțeles este conceput, așadar, nu (numai) ca *obiect finit*, ci ca *proces în curs de realizare*: „espace, procès de significations au travail, en un mot *signifiance* [...], que l'on observe, non comme produit fini, clôturé, mai comme production en train de se faire, « branchée » sur d'autres textes, d'autres codes (c'est *l'intertextuel*), articulée de la sorte sur la société, l'Histoire, non selon des voies déterministes, mais citationnelles”².

Altfel spus, abolirea barierelor pe care civilizația noastră obișnuia să le așeze între *producere* (*scriitură*) și *produs* (*operă*) — barieră care duceau, în general, la ocultarea aproape completă a celei dintâi —, pentru a dezvălui *textul* ca totalitate concretă ce implică ambele aspecte în egală măsură: produs descifrabil și act de elaborare transformator³

Scriitura și *lectura* unui asemenea text se prezintă ca dublu inseparabil ce integrează textul în toate etapele, transformându-l pe *lector* — de obicei simplu consumator — într-un adevărat *producător* activ. Această dualitate se realizează atât la nivelul scriiturii, cât și la acela al lecturii; dacă procesul *scriiturii* se dedublează în *scriitură* și *lectură* (producere și consum),

¹ Julia Kristeva, *Sémanalyse et production de sens*, in ESSAIS DE SÉMIOLOGIE POÉTIQUE, Larousse, Paris, [1972], p. 211. [„Practica aceasta care a încetat de a mai fi « literatură », care a încetat de a mai fi reprezentare — simulacru al unui exterior, dar care se voiește, în mod conștient, o explorare a mecanismului de funcționare a limbii / a semnificației [...]”]

² Roland Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in SÉMIOLOGIE NARRATIVE ET TEXTUELLE, Larousse, Paris, [1973], p. 29. [„spațiu, proces de semnificații în acțiune, într-un cuvânt *semnificanță* [...], considerate nu ca produs finit, încheiat, ci ca producție în curs de a se efectua, « bransată » pe alte texte, pe alte coduri (aici ar opera *intertextualul*), articulată în felul acesta pe societate, pe Istorie, nu atât într-un mod determinist, cât mai degrabă citațional.”]

³ Vezi, în același sens: Philippe Sollers, *Niveaux sémantiques d'un texte moderne*, in TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, [1968], p. 318.

acela al *lecturii* va trebui să se dedubleze, la rîndul lui, în *lectură* și *scriitură* (consum și act creator)¹. Scriitorul și lectorul acestui text se vor vedea siliți să acționeze în măsură egală: „Écrire, c'est se faire aussitôt lecteur, lire, c'est se faire aussitôt écrivain”², afirma tranșant Jean Ricardou.

În același timp, textul nu poate fi conceput independent și imobil, rupt de *ansamblul infinit* pe care îl alcătuiește Istoria societății umane, ci ca o *pluralitate de texte*, ca reflex, ecou, reluare și variație a acestei Istorii. El reprezintă, așadar, în mod inevitabil, o *permutare* de texte, o *inter-textualitate*: „dans l'espace d'un texte — affirme la semioticienne Julia Kristeva —, plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent.”³

În demonstrația lui Philippe Sollers, acest tip de *text* ar comporta trei nivele fundamentale:

1. un strat profund: „scriitura” (« l'écriture », notată între ghilimele), pe care Sollers o vede ca *punere în scenă* și înglobare, totodată, a reprezentăției (*traces, marques, nombres*, acest ultim termen fiind utilizat în sensul conferit de Artaud: „nombres = battement artériel des choses”);

2. un strat intermediar: intertextualitatea, considerată drept „corpul material”, relansatorul funcției narative;

3. un strat superficial: scriitura (de rîndul acesta fără ghilimele), alcătuită din cuvinte, rime, fraze, secvențe, „motive” („motivul” fiind definit ca „un ansamblu de cuvinte active”) etc., totul constituind un soi de „acumulator dinamic care se generează de la 1 la 3 și se descifrează de la 3 la 1”.

„On peut dire, par conséquent, que dans ce type de texte tout est « écrit »: la constitution du texte, sa structuration, ses niveaux de sens, ses ellipses, ses silences, ses suspensions, ses intervalles, ses jonctions, sa trame.”⁴

¹ Vezi, în sprijinul acestei afirmații: Julia Kristeva, *Séméiotiké — Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, [1969], pp. 216—217.

² Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, [1967], p. 26.

³ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 113. [„în spațiul unui text, mai multe enunțuri aparținînd altor texte se întretaie și se neutralizează”]

⁴ Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 324. [„Se poate spune, așadar, că în acest tip de text totul este « scris »: constituirea textului, structurarea lui, nivelele de sens, elipsele, tăcerile, suspensiile, intervalele, joncțiunile, trama.”]

Conceptul de *text* astfel înțeles se va aplica în primul rând unei anume literaturi, calificate cel mai adesea drept „modernă” și despre care am putea afirma că realizează condițiile amintite în mod *conștient* și *deliberat*, dar și unor texte (destul de numeroase) din epoci anterioare, care prezintă, în mod *inconștient* și îndeobște *sporadic*, aceleași caracteristici¹.

Încercînd să răspundă unei necesități generale de „scientifizare” și obiectivare a investigației estetice, necesitate tot mai imperios manifestată în ultimele două decenii, *teoria textului* se află în momentul de față în plină efervescentă, urmărind, pe de o parte, redefinirea obiectului său de cercetare, cu delimitarea precisă a sferei noțiunii de *text* și, pe de altă parte, reelaborarea propriilor metode de lucru. Cercetările actuale — care sînt încă departe de a se cristaliza în concluzii definitive — se sprijină, în marea lor majoritate, pe un același teren științific: *semiologia* sau *știința semnificațiilor*. Deosebirile care au început deja să se configureze ar putea fi grupate în două mari tendințe, comandate de cele două moduri fundamentale de a concepe noțiunea de *text*.

Cea dintîi, *analiza structurală*, pornește de la conceperea textului ca produs finit, ca structură definitiv încheiată. Orice operă particulară este considerată aici drept manifestare a unei structuri abstracte generale și interesează în mod exclusiv ca punct de plecare pentru configurarea acestei structuri: „on part des manifestations particulières que sont les œuvres” — afirmă Tzvetan Todorov — „pour arriver à des structures (ou propriétés, ou essences etc.) abstraites, qui forment le véritable objet de ce type de réflexion.” „Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de l'activité structurale: [...] ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. Toute œuvre n'est alors considérée que comme la manifestation d'une

¹ Pentru delimitarea zonei operaționale în care se poate utiliza conceptul de „text” definit mai sus, vezi: Julia Kristeva, *Sémanalyse et production de sens*, in ESSAIS DE SÉMIOTIQUE POÉTIQUE, Larousse, Paris, [1972], p. 216.

structure abstraites beaucoup plus générale, dont elle n'est qu'une des réalisations possibles."¹

Atare știință se ocupă, așadar, nu de *literatura reală*, ci de cea *posibilă*, de acea proprietate abstractă care constituie singularitatea faptului literar, „literalitatea”. În loc să se constituie în „parafrază”, în rezumat comentat al operei concrete (riscuri pe care Todorov le consideră aproape inevitabile în orice modalitate de analiză non-structurală), acest tip de investigare își propune drept obiectiv realizarea unei „teorii a structurii și a funcționării discursului literar”, teorie care să ofere, în ultimă instanță, un compendiu sistematizat al tuturor variantelor literare *posibile* („un tableau des possibles littéraires”), astfel încât operele literare existente să poată fi descifrate drept cazuri particulare ale acestora: „L'œuvre se trouvera alors projetée sur autre chose qu'elle-même [...]: la structure du discours littéraire [s.n.]. Le texte particulier ne sera qu'un exemple qui permet de décrire les propriétés de la littérarité.”² În sfera narațiunii, de pildă (să ne amintim de faimoasa *Morfologie a basmului*), analiza structurală își va propune elaborarea unui *model narativ* abstract, dedus (în mod ideal) pe baza considerării tuturor tipurilor de narațiune pe care literatura universală le cunoaște și care să poată conține ficcare din aceste tipuri particulare: „[ce type d']analyse, face à tous les récits du monde, cherche à établir un *modèle narratif*, évidemment formel, une structure

¹ Tzvetan Todorov, *Poétique*, in QU'EST-CE QUE LE STRUCTURALISME?, Seuil, Paris, [1968], pp. 101–102. [„se pornește de la manifestările particulare pe care le constituie operele pentru a se ajunge la structuri (sau proprietăți, sau esențe etc.) abstracte, ce reprezintă adevăratul obiect al acestui tip de reflecție.” „Nu opera literară în sine constituie obiectul activității structurale [...], ci proprietățile acestui discurs particular care e discursul literar. Opera în sine nu este privită, așadar, decât ca manifestare a unei structuri abstracte mult mai generale, ea însăși nefiind decât una din realizările posibile ale acesteia.”]

² *Ibid.*, pp. 101–102. [„Opera nu se va mai vedea în acest caz proiectată asupra ei însăși [...], ci asupra structurii discursului literar. Textul particular nu va fi decât un exemplu care să îngăduie descrierea proprietăților literarității.”]

ou une grammaire du récit, à partir desquels (une fois trouvés) chaque récit particulier sera analysé en termes d'écarts."¹

Cea de a doua tendință care se poate observa în câmpul metodologic al cercetării textuale se sprijină pe conceperea *textului* ca *producție în curs de realizare*. Această viziune exclude apropierea de text pe calea unei descrieri pozitivistice a gramaticalității sau agramaticalității lui (sintactice sau semantice), obligându-ne să-l abordăm nu ca *structură* dată, ci ca *structurare*.

Lăsînd la o parte nuanțele ce diversifică această orientare, Roland Barthes o prezintă sub numele unificator de *analiză textuală*, opunînd-o (în sensul lingvistic al termenului) *analizei structurale*: „L'analyse textuelle n'essaye pas de *décrire* la structure d'une œuvre; il ne s'agit pas d'enregistrer une structure, mais plutôt de produire une structuration mobile du texte (structuration qui se déplace de lecteur en lecteur tout le long de l'Histoire), de rester dans le volume signifiant de l'œuvre, dans la signifiante. L'analyse textuelle ne cherche pas à savoir par quoi le texte est déterminé (rassemblé comme terme d'une causalité), mais plutôt comme il éclate et se disperse.”²

Analiza textuală concepută în acest mod îngăduie, cum este și firesc, nuanțări extrem de variate:

Astfel, Julia Kristeva, care-și denumeste metoda analitică *sémanalyse* („théorie de la signification textuelle”), utilizează un model în două faze care îl reia, în mod explicit, pe acela

¹ Roland Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in *SÉMIOTIQUE NARRATIVE ET TEXTUELLE*, Larousse, Paris, [1973], p. 29. [„Acest tip de] analiză, avînd în vedere, de pildă, toate narațiunile lumii, încearcă să stabilească un *model narativ*, bineînțeles formal, o structură sau o gramatică a narațiunii, pornind de la care (odată acestea stabilite), orice narațiune particulară să fie analizată ca abatere.”]

² *Ibid.*, pp. 29—30. [„Analiza textuală nu încearcă să *descrie* structura unei opere; nu este vorba de a înregistra o structură, ci mai degrabă de a produce o structurare mobilă a textului (structurare care se deplasează din cititor în cititor de-a lungul întregii Istории), de a rămîne în volumul semnificant al operei, în semnifiantă. Analiza textuală nu caută să afle ce anume determină textul (închegîndu-l ca termen al unei cauzalități), ci mai degrabă în ce mod textul se dezagregă și se dispersează.”]

al gramaticii generative: în concepția ei, textul nu reprezintă (numai) un fenomen lingvistic, ci și propria lui generare (geneză), implicată în acest fenomen lingvistic, în acest *feno-text* care e textul imprimat. Noțiunea de *text* se dedublează, așadar, în *feno-text* și *geno-text* (suprafață și adâncime, structură semnificată și producere semnificantă)¹.

Dacă impactul gramaticii generative asupra întregului domeniu al investigației lingvistice face ca actualele practici semiotice să pornească de la considerarea sensului nu ca un dat, deja structurat, ci ca o sintaxă generabilă, este lesne de prevăzut că ulterioarele demersuri semiotice vor anexa, treptat, și unele aspecte ale teoriei subiectului vorbitor — unele zone, deci, ale psihanalizei.²

Într-o direcție învecinată, dar mai adânc înrădăcinat în solul gramaticii generative, Teun A. Van Dijk își propune elaborarea unei *teorii generative a textului poetic*, așezând în centrul preocupărilor sale *textul* și *generarea lui formală*, și lăsând (deocamdată) la o parte aspectele *socio- și psiho-semiotice* ale acestuia: „*L'écriture, dans son faire productif, sera l'objet d'une démarche régressive qui se fera à partir de sa réalisation linguistique concrète dans le texte.*”³ Termenii *structură de adâncime* și *structură de suprafață* sînt conservați, în accepția curentă a gramaticii generative, dar cu anumite specificări adecvate investigării textuale.

¹ Termenii de *feno-text* și *geno-text* au fost puși în circulație de cercetătorii Șaumian și Soboleva. Vezi, în acest sens: I.K. Șaumian, P.A. Soboleva, *Le modèle génératif applicatif et les calculs des transformations dans la langue russe*, Moscou, 1963; I.K. Șaumjan, *Outline of the applicational generative model for description of language*, in FOUNDATIONS OF LANGUAGE, no. 9, 1965.

² Pentru o privire generală asupra relațiilor între semiotică și psihanaliză, vezi: Julia Kristeva, *Sémanalyse et production de sens*, in ESSAIS DE SÉMIOTIQUE POÉTIQUE, Larousse, Paris, [1972], p. 207.

³ Teun A. Van Dijk, *Aspects d'une théorie générative du texte poétique*, in ESSAIS DE SÉMIOTIQUE POÉTIQUE, Larousse, Paris, [1972], p. 182. [„*Scriptura, în actul ei productiv, va fi obiectul unui demers regresiv care se va efectua pornind de la realizarea ei lingvistică concretă la nivelul textului.*”] Pentru o prezentare sintetică a metodei în discuție, vezi, de același autor: *Grammaires textuelles et structures narratives*, in SÉMIOTIQUE NARRATIVE ET TEXTUELLE, Larousse, Paris, [1973], p. 177 și urm.

Tipul de *analiză textuală* preconizat de Barthes oferă avantajul — neînlocuibil, poate — de a nu lăsa nici o clipă în uitare textul propriu-zis și frumusețea lui intrinsecă („il faut toujours céder à l'impatience du texte, ne jamais oublier, quels que soient les impératifs de l'étude, que le *plaisir* du texte est notre loi”¹). Această analiză se desfășoară *progresiv* („pas à pas”), urmînd ritmul firesc al lecturii, încercînd să surprindă limbajul în curs de generare, narațiunea pe măsură ce se alcătuiește (ceea ce implică, desigur, structură și mișcare totodată, sistem și infinit deopotrivă). Obiectivul propus este nu reconstituirea *structurii* textului, ci urmărirea *structurării* lui, favorizată fiind — în cadrul acesteia din urmă — structurarea lecturii față de cea a compoziției. Atare lectură nu urmărește dezvăluirea *tuturor sensurilor unui text* (fapt care ar fi, de altminteri, cu desăvîrșire imposibil, dată fiind deschiderea infinită a acestuia), ci numai punctul lor de pornire, unghiul lor aproximativ: „ce qui nous importe, c'est de montrer des départs de sens, non des arrivées (au fond, le sens est-il rien d'autre qu'un départ?) [...] Notre but est d'arriver à concevoir, à imaginer, à vivre le pluriel du texte, l'ouverture de sa signifiance.”²

În sfîrșit, analiza nu poate ignora un element decisiv în constituirea textului, și anume *intertextualitatea*: „Ce qui fonde le texte, ce n'est pas une structure interne, fermée, comptabilisable, mais le *débouché* du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes; ce qui fait le texte, c'est l'intertextuel.”³ Teoria textului va trebui să accepte (și a început deja s-o facă) un fapt pe care alte științe și l-au însușit de multă vreme: concilierea — la nivelul limbajului — a ideii de structură cu cea de infinit combinatoriu, admiterea carac-

¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 32. [„trebuie să ne supunem întotdeauna nerăbdării textului, să nu uităm niciodată, oricare ar fi imperativele studiului, că *plăcerea* textului e legea după care ne conducem.”]

² *Ibid.*, p. 31. [„ceea ce ne interesează este să arătăm punctele de pornire a sensurilor, și nu sosirea lor (de fapt, sensul este oare altceva decît un punct de pornire?) [...] Scopul nostru este acela de a izbuti să concepem, să imaginăm, să trăim pluralul textului, deschiderea semnificației lui.”]

³ *Ibid.*, pp. 31–32. [„Ceea ce constituie textul nu este o structură internă, închisă, contabilizabilă, ci *deschiderea* lui spre alte texte, alte coduri, alte semne; ceea ce constituie textul e intertextualul.”]

terului dublu al limbajului (și implicit al textului), care ne apare dintr-o dată *structurat și infinit*.

De indiscutabil interes și de eficiență deplină în cazul unor fragmente de dimensiuni limitate (cele două analize întreprinse asupra unor texte relativ scurte de Balzac — *Sarrazine* — și de Poe — *La vérité sur le cas de M. Valdemar* — constituie ilustrări antologice), metoda lui Roland Barthes nu este utilizabilă ca atare în cazul unor *ansambluri textuale* ample, cum ar fi acela al lui Jorge Luis Borges.

Vom opta, așadar, în cele ce urmează, pentru o considerare oarecum diferită a faptelor și, fără a recurge la formalizări excesive, vom încerca să propunem o lectură proprie a textului borgesian, păstrînd — și încercînd să dezvoltăm, să nuanțăm sau să completăm — cîteva dintre conceptele fundamentale pe care le-am expus în paginile anterioare și care aparțin, toate, celei de a doua orientări manifestate în cadrul teoriei textuale.

Insistînd asupra dublului aspect ce caracterizează, în abordarea noastră, *textul* (*produs și producere* în același timp), vom ține seama în mod permanent de dubla dimensionare (orizontală și verticală) a acestuia, pe care vom încerca să o exprimăm prin termenii SCRIS (text imprimat, produs) și SCRITURĂ (proces de generare și producere). De-a lungul analizei, ne vom sili să urmărim neîncetat prezența și modul de manifestare a *scriiturii* la nivelul *scrisului*, precum și deschiderea *scrisului* către *scriitură*.

SCRISUL va fi considerat, la rîndul lui, sub dublul aspect de ENUNȚARE (proces de efectuare a narațiunii, narare) și ENUNȚAT (produsul rezultat: ceea ce a fost narat, ceea ce a fost referit).

În cadrul diferitelor nivele de analiză, vom opera cu următoarele concepte:

- (1) *subiectul scriiturii*, caracterizat prin dispersarea în diferite ipostaze; una dintre ele, cea care coincide cu *subiectul scrisului*, va fi numită, în mod convențional, *autor*;
- (2) *subiectul scrisului*, sau *autor* (aici, Borges);
- (3) *subiectul enunțării*, sau *narator*;
- (4) *actor(i) al (ai) enunțului*, sau *personaj(e)*.

Vom folosi, dându-i o amplă desfășurare, conceptul de INTERTEXTUALITATE, care, pe de o parte, constituie un element-cheie pentru ansamblul textual borgesian și, pe de alta, prezintă un interes obiectiv de netăgăduit, prin faptul că anulează, în mod decis și definitiv, mitul *textului independent de societatea care îl produce* și oferă, în schimb, nesfârșite posibilități de a situa și considera acest text (a-l scrie și a-l citi totodată) în cadrul ansamblului textual (istoric, social, politic, cultural etc.) care l-a generat.

Pornind de la aceste precizări teoretice, ne propunem să surprindem, în paginile ce urmează, *relațiile intertextuale* pe care textul borgesian le scrie și le citește în felul său specific, precum și diferitele implicații pe care intertextualitatea le comandă și care afectează, în egală măsură, *scriitura și lectura* textului.

1. Intertextualitate

Marile zguduiiri de ordin economic, social și cultural ce caracterizează sfârșitul secolului al XIX-lea — „Manifestul Comunist” le semnală, cu sagacitate, în 1893 — atrag după sine, în mod obligatoriu, o reconsiderare a noțiunii de *text* și a raporturilor lui cu producția spirituală a societății umane în totalitatea ei. Textul literar ca unitate independentă, izolată de ansamblul acestei producții în care se inserează ca parte integrantă, devine de neconceput. Noțiunea de INTERTEXTUALITATE, realizată pe cele două axe — spațială și temporală —, se impune cu necesitate: „Et c'est bien cela l'INTER-TEXTE: l'impossibilité de vivre hors du texte infini.”¹

Orice text se înscrie în *textul infinit* care este producția umană în totalitatea ei și stabilește cu el o strânsă interacțiune. Povara acestui TEXT universal (îl vom scrie cu majuscule, pentru a evita orice confuzie posibilă cu *textul* concret, pe care ne propunem să-l analizăm) — care este, în același timp, o nesfârșită bogăție — face ca „libertatea scriiturii”, în sensul de independență totală față de societatea și civilizația care o produc, să nu fie decît o palidă himeră.

„Je puis sans doute aujourd'hui me choisir telle ou telle écriture, et dans ce geste affirmer ma liberté, prétendre à une fraîcheur ou à une tradition; je ne puis déjà plus la développer dans une durée sans devenir peu à peu prisonnier des mots d'autrui et même de mes propres mots. Une ré-

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, [1973], p. 59. [„Și tocmai asta înseamnă INTER-TEXTUL: imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit.”]

manence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture, couvre la voix présente de mes mots. Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d'abord transparent, innocent et neutre dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense. Comme Liberté, l'écriture n'est donc pas qu'un moment."¹

„Il faut, Nathanaël, que tu brûles en toi tous les livres“, exclamă, în paginile lui Gide, naratorul exasperat sub apăsarea irepresibilă a marelui TEXT. Același lucru trebuie să-l fi simțit Întîiul Împărat, contemporan al războaielor lui Hanibal, care a imaginat construirea uriașului zid și, în același timp, „a poruncit să fie arse toate cărțile dinaintea lui, pentru ca Istoria să înceapă cu el“². Această exorbitantă încercare de renunțare la memoria trecutului — mitic sau real —, de „riguroasă abolire a istoriei“ — adică a marelui TEXT infinit — s-a dovedit, însă, o întreprindere la fel de anevoioasă, la fel de inutilă și, în cele din urmă, cu mult mai greu de săvîrșit decît ridicarea nesfîrșitului zid.

Mai umil, mai înțelept și, poate, mai dibaci, *textul modern* a intuit zădărnicia unei asemenea încercări și a îndepărtat, cu orgolioasă, resemnare, [ispita de a se închipui Întîiul Împărat.

¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, [Paris, 1953], p. 28. [„Pot astăzi, desigur, să-mi aleg o scriitură sau alta, și prin acest gest să-mi afirm libertatea, să tind spre prospețime ori spre tradiție; nu mai pot, însă, s-o desfășor într-o durată fără a deveni, puțin câte puțin, prizonier al cuvintelor celuilalt și chiar al propriilor mele cuvinte. O remanență obstinată, venind din toate scriiturile anterioare și din chiar trecutul propriei mele scriituri acoperă glasul prezent al cuvintelor mele. Orice urmă scrisă se precipită ca un element chimic la început transparent, inocent și neutru, în care simpla durată face să apară, încetul cu încetul, un întreg trecut în suspensie, o întreagă criptografie din ce în ce mai densă. Ca Libertate, scriitura nu este, deci, decît un moment.“]

² Vezi Borges, *La muralla y los libros*, HAC., pp. 9–10.

„Cela signifie principalement qu'un texte s'écrit avec des textes et non pas seulement avec des phrases ou des mots.”¹ Cu *texte*, în sensul amplu pe care teoria actuală îl conferă acestui termen, aplicat și aplicabil nu numai „acelei reprezentări numite literatură”², ci și altor tipuri de texte, calificate de obicei drept istorice, politice, mitice, religioase etc., prin urmare oricărui produs al *istoriei sociale*. Acesta este sensul pe care trebuie să-l acordăm termenului de „literatură” în afirmații ca cele ale lui Northrop Frye („Dorința scriitorului de a scrie nu poate veni decât dintr-o experiență prealabilă a literaturii [...] Literatura nu-și trage seva decât din ea însăși”³; „literatura se creează pornind de la literatură”⁴), afirmații ce ar putea părea, altminteri, excesive.

Vom numi INTERTEXTUALITATE — recurgînd la o cunoscută definiție formulată de Julia Kristeva — „indiciul conform căruia un text citește istoria și se integrează în ea” („l'indice dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle”⁵). A accepta textul ca *intertextualitate* înseamnă a-l *gîndi* (la nivelul *scriiturii* ca și la acela al *lecturii*) în cadrul *ansamblului TEXTUAL constituit de societate și istorie*: „foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des énoncés (auxquels la texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social”⁶.

¹ Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 323. [„Aceasta înseamnă, primul în rînd, că un text este făcut din texte și nu numai din fraze sau cuvinte.”]

² Vezi, în acest sens, Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 210.

³ Vezi Northrop Frye, *The Educated Imagination*, Bloomington University Presse, Bloomington, 1964, pp. 15–16.

⁴ Vezi Northrop Frye, *Fables of Identity*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961, p. 97.

⁵ Julia Kristeva, *Problèmes de la structuration du texte*, in TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, [1968], pp. 311–312.

⁶ *Id.*, *Séméiotiké — Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, [1969], p. 114. [„focar înlăuntrul căruia raționalitatea cognitivă sezează transformarea enunțurilor (la care textul este ireductibil) într-un tot (textul), precum și inserțiile acestei totalități în textul istoric și social.”]

Trebuie precizat că asistăm aici la „preschimbarea analizei transformazionale într-o *metodă transformațională*, considerînd diferitele secvențe (sau coduri) ale unei structuri textuale precise ca tot atîtea *transforms* de secvențe (sau coduri) aparținînd altor texte“. În felul acesta, structura romanului francez din secolul al XV-lea, de pildă, poate fi considerată ca rezultat al transformării mai multor coduri: scolastica, poezia curtenească, literatura (publicitară a) tîrgului, discursul carnavalesc etc.: „La méthode transformationnelle nous mène donc à situer la *structure littéraire* dans *l'ensemble social* considéré comme *ensemble textuel*“ [s.n.]; „Le mode concret de réalisation de l'intertextualité dans un texte précis donnera la caractéristique majeure (« sociale », « esthétique ») d'une structure textuelle.“¹

Trebuie precizat încă de la început că prin INTERTEXT nu vom înțelege nici o clipă cursa în urmărirea unor anterioare zone de inspirație, ci *textul ca loc de răscruce*, de *întîlnire* (receptare și inserție totodată) *cu ansamblul social-istoric al umanității*. Altfel spus: „[l'intertexte] n'est nullement, il faut le répéter, le banc des « influences », des « sources », des « origines », auquel on ferait comparaître une oeuvre, un auteur, [il] est, beaucoup plus largement et à tout autre niveau, ce champ où s'accomplit ce que Sollers a appelé superbement et d'une façon indélébile [...] *la traversée de l'écriture*: c'est le texte *en tant qu'il traverse et est traversé*.“²

¹ Julia Kristeva, *Problèmes de la structuration du texte*, in TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, [1968], p. 311. [„Metoda transformațională ne determină, așadar, să situăm *structura literară* în cadrul *ansamblului social* considerat ca *ansamblu textual*.“ „Modul concret de realizare a intertextualității într-un text precis va da caracteristica majoră (« socială », « estetică ») a unei structuri textuale.“]

² Roland Barthes, *Réponses*, in TEL QUEL, nr. 47/1971, [Seuil, Paris], p. 101. [„intertextul] nu este în nici un caz, trebuie s-o repetăm, banca « influențelor », a « izvoarelor », a « originilor », la care ar fi aduse să compară o operă sau un autor, [el] este, mult mai vast și la cu totul alt nivel, acel cîmp în care se efectuează ceea ce Sollers a numit, superb și într-un mod indelebil, [...] *traversarea scriiturii*: e textul în *măsura în care traversează și este traversat*.“]

1.1. Metafora Intertextualității

„Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto, creciente que abarcara el pasado y el porvenir [...]”

(BORGES)¹

Întreaga concepție borgesiană a *textului* este așezată sub semnul INTERTEXTUALITĂȚII. Implicat în *scriitura* însăși, materializat la nivelul *scrisului*, niciodată definit în chip explicit, dar invocat adesea metaforic, într-o viziune incredibil asemănătoare cu aceea a ulterioarelor cercetări textuale, „textul făcut din texte” revine neconținut de-a lungul discursului borgesian:

„en la [cárcel] de Nittur el gobernador le mostró una celda, en cuyo piso, en cuyos muros, y en cuya bóveda un faquir musulmán había diseñado (en bárbaros colores, que el tiempo, antes de borrar, afinaba) una especie de tigre infinito. El tigre estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera; lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían otros tigres. El pintor había muerto hace muchos años, en esa misma celda; venía de Sind o acaso de Guzerat y su propósito inicial había sido trazar un mapamundi.”²

Întregul text universal concentrat în *text*: un *text* străbătut de texte, brăzdat de texte, incluzând în mod amețitor texte a căror origine e pe cale de a se șterge... Nu este, oare,

¹ *El jardín de senderos que se bifurcan*, FIC., p. 102. [„Mi-am închipuit un labirint de labirinturi, un sinuos labirint crescător care să cuprindă trecutul și viitorul [...]”]

² Borges, *El Zahir*, Al., p. 111. [„în [temnița din] Nittur, guvernatorul îi arată o celulă, pe ale cărei lespezi, pe ale cărei ziduri, pe a cărei boltă un fachir musulman trasase (în culori violente, pe care timpul, înainte de a le șterge, le îndulcea) un soi de tigru infinit. Acest tigru era făcut, în mod amețitor, dintr-o mulțime de tigri; era traversat de tigri, era brăzdat de tigri, includea mări și lanțuri Himalaiene și armate care păreau, deopotrivă, tigri. Pictorul murise cu ani în urmă, în chiar această celulă; venea din Sind sau poate din Guzerat și țelul lui inițial fusese cel de a trasa o hartă a lumii.”]

aceasta una din cele mai sugestive metafore care se pot închipui pentru nelimitata INTERTEXTUALITATE?

„¿Si mi carne humana asimila carne brutal de ovejas, quién impedirá que la mente humana asimile estados mentales humanos?“¹ Iar textul — am adăuga — stări textuale anterioare?

În „Apropierea de Almotasim“, protagonistul percepe, brusc, într-un ins abject, din speța cea mai infamă, „o îmblânzire a acestei infamii: o înduioșare, o exaltare, o liniște care, fără nici o îndoială, nu-i aparțin; ca și cum ar fi intervenit în dialog un interlocutor mai complex“. De aici, supoziția că gestul omului a reflectat un prieten, sau pe prietenul unui prieten“; că, „unde, într-un loc anume [...], există un om de la care provine această limpezime“. Și protagonistul hotărăște să-și închine viața găsirii lui: „a la insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras“².

Nu ni se pare de fel abuzivă o lectură a acestei narațiuni în cheia izotopică *text* (două alte variante de lectură — cel puțin — ar putea fi admise aici: una în cheie filozofică, alta în cheie religioasă; optăm pentru cea formulată mai sus, prevalându-ne de propriile declarații ale lui Borges, care afirmă nu o dată că atât preocupările lui religioase, cât și cele filozofice, sînt reductibile, în ultimă instanță, la jocul literar). Nu s-ar putea decoda, așadar, necunoscutul „interlocutor complex“, ca intertextul mediind în dialogul scriitor-lector, și acționînd în zona scriiturii ca și în aceea a lecturii? Iar căutarea protagonistului, ca însăși căutarea locului de generare a unei intertextualități revelate prin urmele lăsate în text?

¹ Borges, *La doctrina de los ciclos*, HIST. ET., p. 85. [„Dacă trupul meu asimilează carnea brutală a oii, cine ar putea împiedica mintea omenească să asimileze stări mentale omenești?“]

² *Id.*, *El acercamiento a Almotásim*, FIC., p. 39. [„neînduplecata căutare a unui suflet prin intermediul palidelor reflexe pe care acesta le-a lăsat în alte suflete“]

Odată găsit simbolicul om cu numele de Almotasim (Almó-tasim — nume al celui de al noulea din Abbasizi — înseamnă „căutătorul de sprijin“), Borges sugerează continuarea căutării, conjectura că și Almotasim „este în căutarea Cuiva, și acesta, la rîndul lui, în căutarea altcuiva superior (sau pur și simplu, egal și de nelipsit) și tot astfel pînă la Sfîrșitul — sau, mai bine zis, pînă la Nesfîrșitul — Timpului [...]“ Transpunînd aceste date în codul lecturii noastre, putem citi că *orice text care implică un intertext e capabil de a constitui, el însuși, intertextul unui alt text* („l'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte“ — suna concis a formulare a lui Barthes): relație complexă și fără de sfîrșit, care asigură ilimitarea, în spațiu și în timp, a INTERTEXTUALITĂȚII.

Cedînd, ca în atîtea alte rînduri, irepresibilei atracții a infinitului, Borges imaginează și aici *cazul-limită*, — al *textului* care implică toate relațiile posibile cu *toate textele* (*fragmente ale TEXTULUI infinit*) și chiar cu sine însuși, textul deschis intertextualității maxime, totale, asemeni acelor puncte ale spațiului care primesc, simultan, toate imaginile universului:

„en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos [...], el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. [...] En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa [...] era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, [...] vi a un tiempo cada letra de cada página [...], vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto se-

creto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.”¹

În acest sens trebuie înțeleasă afirmația că „nu există propoziție care să nu implice universul întreg”². Și tot în sensul acesta faimoasa *carte absolută* — *cartea cărților*, care să le includă pe toate celelalte și ale cărei virtuți să nu fie împuținate de trecerea anilor, de vreme ce se lasă perpetuu traversată (traversându-l la rîndul ei) de inepuizabilul TEXT universal.

1.2. Textul ca fragment

„Dans le discours qu’aujourd’hui je dois tenir et dans ceux qu’il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être,” — spunea Michel Foucault în prelegerea inaugurală a cursului său de la Sorbonne, din anul 1971 — „j’aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement. Plutôt que de prendre la parole, j’aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. J’aurais aimé

¹ Borges, *El Aleph*, AL., pp. 164–166. [„într-un ungher al pivniței era un Aleph. Îmi lămurii că Aleph înseamnă unul din punctele spațiului care conține toate punctele [...], un loc unde se află, fără a se confunda, toate locurile din lume, văzute din toate unghiurile. [...] În partea inferioară a treptei, spre dreapta, zării o sferă nu prea mare, scăldată în ape și lumini, și de o strălucire aproape intolerabilă. La început mi s-a părut că se învîrtește; apoi mi-am dat seama că această mișcare nu e decît iluzia produsă de amețitoarele spectacole pe care le oferă. Diametrul acestui Aleph putea să fi fost de doi sau trei centimetri, dar aici se afla întreg spațiul cosmic, fără nici o reducere a dimensiunilor. Fiecare lucru [...] era o infinitate de lucruri, din pricină că eu îl vedeam cu limpezime din toate punctele universului. Am văzut marea fremătînd de ființe, am văzut zorii și inserarea, [...] am văzut în același timp fiecare literă de pe fiecare pagină [...], am văzut punctul numit Aleph, l-am văzut din toate unghiurile posibile, am văzut în Aleph pămîntul, și pe pămînt din nou Aleph-ul și în Aleph pămîntul, am văzut chipul meu și propriile mele viscere, am văzut chipul tău, și m-a cuprins amețeala și am izbucnit în plîns, pentru că ochii mei văzuseră acel tainic și ipotetic TOT, al cărui nume oamenii îl uzurpă, dar pe care nici un om nu l-a privit vreodată; neînchipuitul univers.”]

² *Id.*, *La escritura del Dios*, AL., p. 118.

m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps: il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger, sans qu'on y prenne bien garde, dans ses interstices, comme si elle m'avait fait signe en se tenant, un instant, en suspens. De commencement, il n'y en aurait donc pas; et au lieu d'être celui dont vient le discours, je serais plutôt au hasard de son déroulement, une mince lacune, le point de sa disparition possible.¹

În această perspectivă a unui discurs infinit, a unei scriituri neconținut prelungite din text în text, conceptul de *operă* (în măsura în care prin „operă” înțelegem un produs perfect încheiat, ale cărui două extreme — începutul și sfârșitul — sînt ferm și definitiv afirmate) dispare de la sine, lăsîndu-se înlocuit prin acela de *text*: *textul ca fragment*², în permanentă confruntare și interacțiune cu marele TEXT universal în mersul căruia se înscrie, umil și subreptice: „une écriture qui, [...] sans cesse réincorporée et confrontée à une matière infinie — dont le scripteur et le lecteur sont en somme les habitants provisoires —, s'insère dans l'histoire textuelle, niveau spécifique de l'histoire réelle”³.

Textul ca fragment ne trimite la ceea ce Mallarmé numea *une séance*: „La séance implique la confrontation d'un frag-

¹ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, NRF, Gallimard, [Paris, 1971], pp. 7–8. [„În discursul pe care îl voi ține astăzi și în cele pe care va trebui să le mai țin aici, ani de-a rîndul poate, aș fi dorit să mă pot strecura pe nesimțite. Mai degrabă decît să iau cuvîntul, aș fi dorit să fiu învăluit de el, și purtat dincolo de orice început posibil. Aș fi dorit să descopăr, în olanda de început, că un glas fără nume mă preceda de multă vreme: mi-ar fi fost de ajuns atunci să preiau, să continui fraza, să mă strecor, fără ca nimeni să observe, într-unul din interstițiile ei, ca și cum ea însăși mi-ar fi dat semn, rămînînd, o clipă, în suspensie. Cit despre început, nici n-ar mai fi vorba; și în loc să fiu cel de la care pornește discursul, aș fi mai degrabă în voia desfășurării lui, o firavă lacună, punctul posibilei lui dispariții.”]

² Pentru analiza acestui termen vezi și: Jean-Louis Houdebine, *Première approche de la notion de texte*, in TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Seuil, [Paris], 1968, p. 279.

³ Philippe Sollers, *op. cit.*, pp. 324–325. [„o scriitură care, [...] neîncetat reîncorporată și confruntată cu o materie infinită — unde scriitorul și lectorul nu sînt, de fapt, decît niște locuitori provizorii —, se înserează în istoria textuală, nivel specific al istoriei reale.”]

ment du livre avec lui-même, ou volume — soit : le développement de la feuille.“

Textul considerat astfel nu se oferă în mod plenar decât în relația stabilită cu ansamblul total, citit și descifrat ca parte a întregului; întregul, la rândul lui, nu se revelă decât succesiv, prin fragmentele care îl alcătuiesc. Fiecare fragment scris este, deci, confruntat fără încetare cu ansamblul, acesta din urmă fiind el însuși întors „către infinitatea fragmentelor posibile care-l împiedică să se închidă“¹. De aici, o consecință de neînlăturat: discontinuitatea textului, care ne apare, astfel, alcătuit din secvențe ce nu-și capătă semnificațiile decât prin raporturile dintre ele.

„C'est la mobilité des surfaces textuelles fragmentaires, le fait que chacune est en relation par glissement, recoupement, répétition, permutation, avec toutes les autres, qui rend une lecture linéaire à proprement parler impossible, mais c'est aussi cette même mobilité, c'est-à-dire l'impossibilité de les orienter selon un centre défini, unique, qui donne à lire dans ce texte sa relation aux autres textes [...] Dans le rapport des fragments les uns aux autres se trouve impliqué le rapport « intertextuel ».“²

Noțiunea de *text-fragment* nu corespunde unei segmentări constante, imobile, unui anume tip dimensional de text. Conținutul ei se materializează numai în cadrul relației stabilite cu *întregul*. Unul după altul, diferite tipuri dimensionale vor putea îndeplini rolul de *text-fragment*:

— *secvența* (dimensionalizare arbitrară, conformă necesităților momentane și corespunzând, în linii mari, *lexiei*³ lui

¹ Vezi, în acest sens, Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 321.

² Jean-Louis Baudry, *Écriture, fiction, idéologie*, in TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, [1968], p. 143. [„Totmai mobilitatea suprafețelor textuale fragmentare — faptul că fiecare este în relație prin alunecare, întretăiere, repetiție, permutare, cu toate celelalte — face lectura lineară practic imposibilă; dar tot aceeași mobilitate, adică imposibilitatea de a le orienta conform unui centru definit, unic, este cea care face să se citească în acest tip de text relația lui cu celelalte texte [...] În raportul fragmentelor se află implicat raportul « intertextual ».“]

³ Vezi Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, [1970], pp. 20–21, și *Id.*, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in SÉMIOTIQUE NARRATIVE

Barthes; ea este inferioară, din punct de vedere cantitativ, unității textuale);

— *unitatea textuală* (denumire convențională, răspunzând, ca și cea de *secvență*, necesităților noastre de lucru, și care va fi atribuită aici oricărui fragment textual de dimensiuni reduse, care să poată fi considerat — în termenii teoriei tradiționale — o unitate literară independentă; dat fiind tipul ansamblului analizat, vom avea mai cu seamă în vedere speciile prozei scurte);

— *textul total* produs de scriitura aceluiași „autor” („operele complete” ale acestuia) și deschis, în același timp, către marele TEXT *universal* (*infini*t) reprezentat de civilizația umană.

Această confruntare a *fragmentului* cu *întregul* se poate imagina în diferite etape („de proche en proche, un texte peut entrer en contact avec n'importe quel système: l'intertexte n'a d'autres lois que l'infinitude de ses reprises”¹).

În cazul lui Borges, două unghiuri ni s-au părut mai ispititoare: confruntările operate la nivelul *textului total borge-sian* și cele operate la nivelul *TEXTULUI infini*t. În ambele cazuri, funcția de *text-fragment* este îndeplinită fie de către *secvență* fie de către *unitatea textuală*.

ET TEXTUELLE, Larousse, Paris, [1973], pp. 30—31: LEXIES = „segments contigus et en général très courts (une phrase, une portion de phrase, au maximum un groupe de trois ou quatre phrases) [...] Ces segments sont des unités de lecture, ce pour quoi j'ai proposé de les appeler des *lexies*. Une lexie est évidemment un signifiant textuel, mais comme notre but n'est pas ici d'observer des signifiants (notre travail n'est pas stylistique), mais des sens, le découpage n'a pas à être fondé théoriquement (étant dans le *discours*, et non dans la *langue*, nous ne devons pas nous attendre à ce qu'il y ait une homologie facile à percevoir entre le signifiant et le signifié; nous ne savons pas comment l'un correspond à l'autre, et par conséquent, nous devons accepter de découper le signifiant sans être guidé par le découpage sous-jacent du signifié).”]

¹ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, [1970], p. 217. [„din aproape în aproape, un text poate intra în contact cu orice tip de sistem: intertextul nu are alte legi decât infinitudinea reluărilor sale.”]

1.2.1. Textul-fragment în cadrul textului total borgesian

În cunoscuta analiză intitulată *S/Z*, Barthes sugerează necesitatea de a depăși, în cursul cercetării, granițele unei singure nuvele — în cazul său, „Sarrasine” de Balzac — și de a o considera în totalitatea implicațiilor ei cu restul ansamblului textual: „il faut sortir de *Sarrasine*, émigrer vers d'autres textes (*Béatrix*, *Modeste Mignon*, *Une fille d'Eve*, *Autre Etude de Femme*, *Les secrets de la princesse de Cardignan*, etc.). Ces textes forment le texte balzacien. Il n'y a aucune raison pour ne pas inclure le texte sarrasinien dans le texte balzacien (on aurait pu le faire si on avait voulu continuer, développer ce jeu du pluriel).“¹

Aceeași ieșire din rigiditatea limitelor „operei” literare, pe care Barthes o întrevede (o propune) aici la nivelul lecturii, se poate realiza și la nivelul scriiturii. Confruntarea fragmentului cu sine însuși, dar și cu ansamblul, în cadrul textului total al unui autor (Péguy o intuiește atunci când declară, între malițios și grav, că un scriitor compune o primă „operă” — să-i spunem „text” — autentică și își petrece restul vieții auto-imitându-se) cunoaște aspecte inedite și extrem de fin nuanțate în istoria textului modern. Vorbind despre un scriitor straniu și fascinant care nu se lasă rînduit în nici una din obișnuitele clasificări ale genurilor literare, fapt pentru care manualele școlare preferă să-l omită (e vorba despre Georges Bataille), Barthes conchide: „en fait Bataille a écrit des textes, ou même, peut-être, toujours un seul et même texte.”²

¹ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, [1970], p. 217. [„trebuie să ieșim din *Sarrasine*, să emigrăm spre alte texte (*Béatrix*, *Modeste Mignon*, *O fiică a Evei*, *Alt Studiu de Femeie*, *Secretele prințesei de Cardignan*, etc.). Acestea din urmă alcătuiesc textul balzacian. Nimic nu ne împiedică să includem textul sarrasinian în textul balzacian (am fi putut s-o facem dacă am fi vrut să continuăm, să dezvoltăm acest joc al pluralului).“]

² *Id.*, *De l'oeuvre au texte*, in *REVUE D'ESTHETIQUE*, Paris, [Klincksieck], nr. 3/1971, p. 227. [„de fapt, Bataille a scris texte, sau poate, chiar, unul și același text mereu.“]

Este, într-o oarecare măsură, cazul lui Borges. Jacqueline Van Praag o intuiește într-o fină analiză¹. J. M. Aguirre, referindu-se tocmai la uriașa varietate pe care o găsim în cărțile lui Borges, și care este dublată, în mod paradoxal, de o senzație de monotonie, de repatare haotică aproape istovitoare, invocă spre ilustrare un binecunoscut vers al lui Gerardo Diego, închinat apelor râului Duero care își rostesc neîncetat același cântec, dar cu unde mereu reînnoite: „cantar siempre el mismo verso,/pero con distinta agua”².

Avem a face, de fapt, cu o continuă permutare de fragmente, pe care scriitura borgesiană o operează la diferite nivele.

1.2.1.1. Secvența

Circularea secvențelor. Secvențe întregi se urmăresc de la un text la altul, depășind nestînjenite granițele unității narrative. Le regăsim, identice sau cu neînsemnate variații — abrevieri aproape imperceptibile, ușoare nuanțări —, în locuri diferite și îndepărtate, ca și cum Borges ar vrea să illustreze, în mod concret și explicit, o teză care îl marcase adînc, iritîndu-l și incitîndu-l totodată: aceea a eternei întoarceri.

E vorba, în general, despre secvențe intens semnificative, de mare pondere în ansamblul borgesian, deoseori adevărate puncte nodale în țesătura acestuia. Iată una — despre care vom mai vorbi și în alte împrejurări — dintre acelea a căror amintire, neîncetat rechemată de autor, îl tulbură cu maximă acuitate (într-un sens anume, ea ne evocă însuși textul borgesian):

„Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica dis-

¹ Vezi Jacqueline Van Praag-Chantraine, *Chronique des Lettres Espagnoles — Jorge Luis Borges ou la mort au bout du labyrinthe*, in SYNTHÈSES, Bruxelles, nr. 236—237, janvier / février 1966, p. 8 și urm.

² Vezi J.M. Aguirre, *La solución a la adivinanza propuesta por Jorge Luis Borges*, in BULLETIN OF HISPANIC STUDIES, vol. XLVII, nr. 3/ July 1965, pp. 175—176.

tracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito."¹

Alături de aceasta, iată o secvență „autobiografică” (dacă nu unica, oricum printre cele extrem de rare pe care le îngăduie Borges), fundamentală pentru o posibilă analiză a dedublării personalității autorului:

„Durante años he repetido que me he criado en Palermo. Se trata, ahora lo sé, de un mero alarde literario; el hecho es que me crié del otro lado de la larga verja de lanzas, en una casa con jardín y con la biblioteca de mi padre y de mis abuelos. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas [...]”²

Stăruie, în sfârșit, revenind cu obstinare, ecouri din lecturi filozofice care au determinat anumite momente — decisive — ale evoluției lui Borges, precum și din lecturi — directe sau mediate — ale unor texte cu obârșie îndepărtată (cel mai adesea, extrem orientală); printre acestea din urmă, iată o secvență din cele care au influențat vizibil — sau chiar au generat — o seamă de ilustre fragmente borgesiene:

¹ Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, FIC., p. 106. [„Mi-am amintit și de noaptea aceea care se află în miezul celor O Mie și Una de Nopti, și în care regina Shahrazad (printr-o magică neatenție a copistului) începe să povestească textual istoria celor O mie și Una de Nopti, cu riscul de a ajunge din nou la noaptea în care o povestește, și tot astfel la nesfârșit.”] Această secvență apăruse întâi, într-o formulare destul de asemănătoare, în *Magias parciales del QUIJOTE* (O. INQ., p. 68), și avea să mai fie reluată apoi, cu ușoare modificări, în *Los traductores de las 1001 Noches* (HIST. ET., pp. 132–133), iar prin aluzii și sugerări, în mai tot ansamblul borgesian.

² *Id.*, *Juan Muraña*, BROD., p. 53. [„Ani de zile am repetat într-una că mi-am trăit copilăria în Palermo [*Palermo*: parc dubios și incitant din Buenos Aires — *n.t.*]. E vorba de fapt, abia acum îmi dau seama de asta, de o simplă ostentație literară; adevărul este că am copilarit de cealaltă parte a lungului grilaj cu vîrfuri ascuțite, într-o casă cu grădină și cu biblioteca tatălui și a bunicilor mei. Acel Palermo al cuțitului și al glitarei se revărsa (mă asigurau cu toții) pînă la colțul casei noastre [...]”] În formă aproape identică, secvența menționată mai poate fi întîlnită în *Prólogo* (EV. CARR., p. 9), precum și în confesiunea formulată de Borges cu prilejul conferirii Marelui Premiu de Onoare de către S.A.D.E. — Societatea Argentiniană a Scriitorilor; această confesiune avea să fie apoi publicată în revista SUR, nr. 129/1945, pp. 120–121.

„...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró ta. Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.”¹

Secvențe paralele. Întîlnim și secvențe care se urmăresc de-a lungul textului borgesian, dincolo de limitele unității narative, dar nu identice (sau aproape identice) precum acelea pe care le-am pomenit mai sus, ci schimbătoare, fluide, curgînd în jurul unui nucleu comun de semnificație.

Iată, de pildă, trei structuri paralele care se pot orîndui în jurul nucleului *errar dentro del laberinto* ('a rătăci prin labirint'):

„Atraviesa dos vías ferroviarias, o dos veces la misma vía.”² / „Varios días erré sin encontrar agua, o un solo en orme

¹ Borges, *Del rigor en la ciencia*, HIST. INF., p. 131 și *Naturalismo al día*, BUST. DOM., pp. 38–39. [„... În acel Imperiu, Arta Cartografiei ajunsese la o asemenea Perfecțiune încît Harta unei singure Provincii ocupa un Oraș întreg, iar Harta Imperiului, o întreagă Provincie. Cu vremea, aceste Hărți Uriășe ajunseră să nu mai fie mulțumitoare și Colegiile de Cartografi alcătuiră o Hartă a Imperiului care avea Mări-mea Imperiului și coincidea întocmai cu el. Mai puțin Încrezătoare în Studiul Cartografiei, Generațiile Următoare înțelesă că această amplă Hartă ar fi Inutilă și nu fără Impietate o incredințară Neîndurării Soarelui și a Iernilor. În Pustiurile dinspre Apus mai dăinuie zdrențuite Ruine ale Hărții, bînuite de Animale și de Cerșetori; în toată Țara nu mai există nici un alt vestigiul al Disciplinelor Geografice.”] În ambele contexte, secvența, care se repetă fără nici o modificare, este prezentată drept citat din „Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes* (libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658).

² *Id.*, *El acercamiento a Almotásim*, FIC., p. 37. [„Traversează două linii ferate, sau una și aceeași linie de două ori.”]

día multiplicado por el sol [...]”¹ / „Muchos resplandecientes ríos atravesaron en canoas de sándalo, o un solo río muchas veces.”²

Și tot astfel, asemenea lui Milton — „convins că un tom pe care oamenii nu-l vor lăsa să piară trebuie să iasă de sub pana lui, chiar dacă subiectul nu i-a fost încă revelat”³ —, Dunraven, personaj din *Abenjacán el Bojarí*, „se știe autor al unei considerabile epopei pe care contemporanii săi aproape că n-o vor putea scanda și a cărei temă nu i-a fost încă revelată”⁴. (Confruntarea operată aici indică, de fapt, și anularea altor granițe, a celor dintre realitate și ficțiune: un personaj real, Milton, revine într-unul fictiv, Dunraven. În același timp, întâia secvență trimite nu numai la cea de a doua, ci și la un nivel superior, acela al TEXTULUI infinit.)

În sfârșit, ca și în cazul precedent, două din cele trei secvențe (*a* și *b*), pe care le-am putea reuni în jurul unui nucleu de semnificație unic — ideea că dispariția totală a individului se realizează nu numai prin intermediul morții fizice, dar și prin *anularea* (*borrar* 'a șterge') *amintirii* pe care acesta ar putea-o lăsa în rîndul oamenilor — trimit nu numai la fiecare din celelalte secvențe (*a* la *b* și la *c*, iar *b* la *a* și la *c*), ci și la TEXTUL infinit:

(a) (În anul 1102, Magnus Barford a întreprins cucerirea totală a regatelor Irlandei; se spune că în ajunul morții sale — relatează Borges — ar fi primit acest salut de la Muirchetarch, regele din Dublin:) „[...] *Que mañana en los campos de mi reino, sea feliz tu batalla. / Porque ese día será tu último. Te lo juro, rey Magnus. / Porque antes que*

¹ Borges, *El inmortal*, AL., p. 10. [„Zile șir în am rătăcit fără să dau de apă, sau o singură enormă zi multiplicată de soare [...].”]

² *Id.*, *Parábola del palacio*, HAC., p. 41. [„Multe riuri strălucitoare traversară în luntre de santal, sau doar un singur riu de multe ori.”]

³ *Id.*, *Flaubert y su destino ejemplar*, DISC., pp. 147–148. [„sabe que un libro que los hombres no dejarán morir saldrá de su pluma, pero el sujeto no le ha sido aun revelado.”]

⁴ *Id.*, *Abenjacán el Bojarí* [...], AL., p. 123. [„se sabía autor de una considerable epopeya que sus contemporáneos casi no podrían escandir y cuyo tema no le había sido aún revelado.”]

se borre su luz, te venceré y te borraré [subl. n.], Magnus Barford.¹

(b) „[...] pero alguna vez habrá un hombre que sienta como yo, y ése destruirá mi muralla, como yo he destruido los libros, y ése *borrará mi memoria* [s.n.] y será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá.”²

(c) „La primera noche que navegamos soñé que yo mataba a Zaid. Todo se repitió pero yo entendí sus palabras. Decía: *Como ahora me borras te borraré dondequiera que estés.*”³

Secvența confruntată cu ea însăși. În *HISTORIA DE LA ETERNIDAD*, Borges pomenește despre unul din cazurile cele mai curioase pe care îl înregistrează istoriile literare, acela al faimoaselor *kenningar* din poezia Islandei: S-au răspîndit cu osebire prin jurul anului 100, moment în care locul rapsozilor repetitori anonimi — așa numiții *thulir* — a fost luat de *scalzi*, poeți de intenție personală. Sînt „mențiuni enigmatice” — uneori adevărate „ecuații sintactice” — care înlocuiesc în mod cifrat denumirea obișnuită, neutră a unui obiect, printr-o sintagmă figurată (*bătălie = furtună de spade*; *cap = castel al trupului*; *cer = coif al văzduhului*), decodarea — uneori destul de dificilă — rămînînd pe seama ascultătorului. Straniul procedeului stă nu atît în mecanismul interior de funcționare, cît în utilizarea lui de-a lungul poemului, acesta din urmă silindu-se de obicei să ofere uriașe liste de *kenningar*, ce tind la epuizarea totală a variantelor posibile.

¹ Borges, *El enemigo generoso*, HIST. INF., pp. 130—131. [„[...] Fie ca mine, pe cîmpiile regatului meu, sorții să-ți fie prielnici, / Căci ziua de mine va fi ziua ta cea din urmă. Ți-o jur eu, rege Magnus. / Căci înainte ca lumina ei să se șteargă, te voi învinge și te voi șterge [s.n.], Magnus Barford.”]

² *Id.*, *La muralla y los libros*, O. INQ., p. 11. [„[...] dar cîndva, cine știe cînd, va apărea un om care să simtă ca mine, și omul acela va distruge zidul meu, așa precum eu am distrus cărțile, și omul acela va șterge amintirea mea [s.n.] și va fi umbra mea și oglinda mea și nici nu va ști-o.”]

³ *Id.*, *Abenjacán el Bojarí* [...], AL., p. 127. [„În prima noapte petrecută pe mare am visat că-l ucidem pe Zaid. Totul s-a repetat aidoma, numai că de astă dată i-am deslușit cuvintele. Spunea: *Așa precum mă ștergi tu acum, te voi șterge și eu oriunde te vei afla.*”]

„Edda Prozaică” a lui Snorri, de pildă, oferă succesiuni de tipul următor: *gheață a băătăiei — stîlp al mîniei — trăznet al coifurilor — dragon al spadei — rozător al coifurilor — spin al băătăiei — pește al băătăiei — vîslă a sîngelui — lup al rănilor — ramură a rănilor*, sintagme ce echivalează, toate, cu SPADA. Sau: *desfătare a corbilor — boiangiu al ciocului de corb — bucurie a vulturului — copac al coifului — copac al spadei — vopsitor de spadă*, formulări substituindu-l pe RĂZBOINIC.¹

Este vorba, de fapt, de serii nelimitate (posibilitățile de multiplicare a lor fiind, în mod teoretic, infinite) de *secvențe-semnificative*, ai căror termeni constituenți sînt echivalenți și comutabili în interiorul fiecărei serii datorită unui *semnificat* comun: fiecare secvență este confruntată, prin urmare, cu toate celelalte și chiar cu sine (de vreme ce între toate secvențele seriei se poate pune semnul egalității), prin intermediul *semnificatului* comun. Este, într-o anumită măsură, tipul de confruntare pe care îl realizează textul borgesian atunci cînd oferă serii de posibile *variante de lectură* — secvențe succesive substituibile între ele și (parțial) echivalente: desfășurări divergente ale aceleiași ipoteze, de pildă (secvențe al căror început este identic și a căror desfășurare ulterioară se ramifică), sau interpretări diferite ale aceleiași fapt, amintind în mod curios de planeta imaginară Tlön, unde cărțile de ficțiune „tratează, toate, același argument, cu toate permutările imaginabile”² ...

În această desfășurare orizontală de secvențe echivalente, sau de transformări ale aceleiași secvențe, ni s-a părut că poate fi surprinsă confruntarea secvenței cu ea însăși. Iată una din cele mai caracteristice ilustrări:

„Pensé: Me satisfait la derrota, porque secretamente me sé culpable y sólo puede redimirme el castigo. Pensé: Me satisfait la derrota, porque es un fin y estoy muy cansado. Pensé: Me satisfait la derrota, porque ha ocurrido, porque

¹ Vezi Borges, *Las kenningar*, HIST. ET., pp. 43 și 53.

² Vezi Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, FIC., p. 27.

está innumerablemente unida a todos los hechos que son, que fueron, que serán, porque censurar o deplorar un solo hecho real es blasfemar del universo."¹

1.2.1.2. Povestirea

„Quod scripsi, scripsi...”

Puțini sînt autorii care au revenit de atîtea ori la propriul text, așa cum a făcut-o Borges: pentru a netezi o frază — hotărîtoare sau doar marginală — a cărei pretinsă nede-săvîrșire îl chinuia, pentru a aduce echivalentul mai expresiv sau mai concis al unui termen, sau lăsîndu-se pur și simplu furat de eco-ul propriei scriituri îndepărtate, utilizate drept citat (de cele mai multe ori re-creat) ori așezate într-un nou context...

Uneori, povestiri sau eseuri întregi reapar, integrate în alte ansambluri textuale: *El acercamiento a Almotásim* („Apropierea de Almutasim”) se publică întîi (împreună cu *Arte de injuriar*), sub titlul umil și minimalizant *Dos notas* („Două note”), în încheierea volumului HISTORIA DE LA ETERNIDAD, pentru a reapărea apoi, la locul și cu onoarea ce i se cuveneau, în EL ALEPH; *Nota sobre Walt Whitman* („Notă despre Walt Whitman”) și *Avatares de la tortuga* („Avatari ai țestoasei”) apar întîi în DISCUSION și apoi în OTRAS INQUISICIONES; *Las alarmas del doctor Américo Castro* („Neliniștile doctorului Américo Castro”) — respingere a cărții dedicate de cunoscutul filolog particularităților lingvistice din Rio de la Plata² — în OTRAS

¹ Borges, *Deutsches Requiem*, AL., pp. 87—88. [„M-am gîndit: Mă bucură înfrîngerea, pentru că în mod secret mă știu vinovat și nu mă poate răscumpăra decît pedeapsa. M-am gîndit: Mă bucură înfrîngerea, pentru că reprezintă un sfîrșit și mă simt la capătul puterilor. M-am gîndit: Mă bucură înfrîngerea, pentru că ea s-a săvîrșit, pentru că este innumerabil legată de toate faptele care sînt, care au fost, care vor fi, iar a censura sau deplora un singur fapt real înseamnă să hulești întreg universul.”]

² *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, Losada, Buenos Aires, 1941.

INQUISICIONES și apoi, aflându-și un cadru mult mai potrivit, în EL LENGUAJE DE BUENOS AIRES; *Las inscripciones de carro* („Inscripții pe căruțe”), publicată întâi în EVARISTO CARRIEGO, reappare, sub titlul *Las inscripciones de los carros* („Inscripțiile căruțelor”), în EL LENGUAJE DE BUENOS AIRES; un capitol din EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS („Vorbirea argentinienilor”) revine, invocat și citat de Borges însuși, în HISTORIA DE LA ETERNIDAD...

Tomuri întregi se publică din nou, după ani de zile: „Atenuarlas hubiera equivalido a destruirlas; por eso prefiero, esta vez, invocar la sentencia *quod scripsi, scripsi* (Juan, 19, 22) y reimprimirlas, al cabo de veinte años, tal cual.”¹

Aceste neîncetate reveniri înlăuntrul propriului univers, aceste obsesive întoarceri la propriul text care refuză să se lase conjugat la timpul trecut, departe de a putea fi interpretate drept semne ale unei inspirații precare, capătă dimpotrivă, în cazul de față, o semnificație fertilă, constituind ele înseși sursa generatoare a unei noi scriituri și încadrându-se astfel în complexa rețea de interacțiuni a cărei investigare o încercăm aici.

„Acaso las historias que he referido son una sola historia.”

„Cititorul sagace va constata fără dificultate înlăuntrul prozei mele anumite afinități intime” — spune Borges în prologul volumului EL INFORME DE BRODIE. „Câteva teme, puține la număr, m-au bîntuit de-a lungul anilor; hotărît lucru, sînt lipsit de varietate.”²

Ne amintim afirmația că „istoria este un cerc”, drept care „nu există nimic care nu s-a întîmplat deja sau care n-o să

¹ Borges, *Prólogo a la edición de 1954*, HIST. INF., pp. 9–10. [„A le atenua ar fi echivalat cu a le distruge; drept care prefer, de data aceasta, să invoc sentința *quod scripsi, scripsi* (Ioan, 19, 22) și să le retipăresc, după douăzeci de ani, întocmai așa cum erau.”]

² Vezi Borges, *Prólogo*, BROD., p. 10.

se întâmplă" („la historia es un círculo y [...] nada es que no ha sido y que no será"¹), enunțată de Borges cu eleganță literară din totdeauna, și pe care o atribuie, de rîndul acesta — pentru a nu se face vinovat de atitudini filozofice proprii — „cele de a noua secte a *monotonilor*", apărute undeva pe malul unui fluviu după una dintre invaziile barbare. Monotonii, la rîndul lor, ar fi găsit-o în cea de a douăsprezecea carte din *Civitas Dei*, care supraviețuise invaziei și care îl evoca pe Platon declarîndu-le discipolilor săi, la Atena, că — după veacuri și veacuri — toate lucrurile își vor recupera starea anterioară și că el, tot acolo, tot la Atena, în fața aceluiași auditoriu, va expune din nou aceeași doctrină. „Quienes lo leyeron en esa remota provincia" — adaugă Borges cu aparentă obiectivare detașată, menită disimulării proprii poziții (procedeu specific prozei sale) — „dieron en olvidar que el autor sólo declaró esa doctrina para poder mejor confutarla."²

Ne amintim așadar acea afirmație, aproape emblematică pentru textul borgesian — dar fără a depăși, vreodată, nivelul artificului literar —, și nu ni se mai pare de fel curioasă repetata întoarcere a „cîtorva teme, puține la număr", și nici căutarea neobosită a aceleiași istorii, a aceluiași conflict, a aceluiași destin de-a lungul epocilor, al continentelor, și al circumstanțelor celor mai diferite.

Istoria lui Droctulft, războinicul lombard care, în toiul unui asediu al Ravenei — pe la mijlocul veacului al VI-lea, cînd longobarzii pustiau cîmpiile Italiei, sau, poate, în cel de al VIII-lea, înainte de predarea Ravenei — i-a părăsit pe ai săi și a pierit apărînd cetatea pe care înainte o atacase, pare să nu aibă nimic comun cu povestea tinerei englezoaice care s-a simțit iremediabil cucerită de libertatea pustiului american. Și, cu toate acestea, Borges le descoperă și le alătură:

„Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son

¹ Borges, *Los teólogos*, AL., p. 35.

² *Ibid.*, p. 35. [„Cei care au citit-o, pe acele meleaguri îndepărtate, au uitat, însă, că autorul nu enunțase această doctrină decît pentru a izbuti mai bine să o respingă."]

igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravenna, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.”¹

Și dacă este adevărat că, „de-a lungul secolelor și al latitudinilor, se schimbă numele, graiurile, chipurile, dar nu eternii antagoniști”², nu ni se mai pare de fel curios să regăsim aceeași aprigă înfruntare, aceeași ciocnire neînduplecată, în împrejurări și în decoruri diferite, între adversari ce poartă de fiecare dată alte nume: Martín Fierro și El Moreno, Juan Muraña și El Corralero, Francisco Real și El Pegador, Wenceslao Suárez sau Fustel și Străinul fără nume... Schema confruntării este, în linii mari, următoarea:

Un ins de prin Corrales sau Barracas, știutor al faimei lui Juan Muraña — să zicem — (pe care nu l-a văzut, dealtminteri, niciodată), vine de la mare depărtare pentru a se măsura cu acesta:

„Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero; [...] lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero y de malo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me lo

¹ Borges, *Historia del guerrero y de la cautiva*, AL., pp. 51–52. [„O mie trei sute de ani și întreg întinsul mării despart destinul captivei de acela al lui Droctulft. Cei doi sînt, acum, deopotrivă irecuperabili. Figura barbarului care îmbrățișează cauza Ravennei și cea a europencei care alege pustiul ar putea să pară antagonice. Fără îndoială, însă, că amîndoi au fost împinși de un elan secret, un elan mai puternic decît rațiunea, și amîndoi s-au supus acestui elan pe care n-ar fi fost în stare să-l explice. Poate că istoriile pe care le-am relatat nu sînt decît o singură istorie. Aversul și reversul acestei monede, sînt, în fața lui Dumnezeu, egale.”]

² Vezi Borges, *Deutsches Requiem*, AL., p. 88.

enseñe a mí, que soy naides, lo que es un hombre de coraje y de vista.”¹

În mijlocul mulțimii îl provoacă la luptă:

„Rehusar sería una deshonra.”²

Cei doi ies în drum pentru a-și măsura puterile; se rănesc și, în cele din urmă, Muraña îl înseamnă și-i zice:

„Te dejo con vida para que volvás a buscarme.”³

Sfârșitul este, alteori, acesta:

„Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra [...] y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás.”⁴

În toate cazurile pomenite, esența înfruntării este aceeași. Și tot aceeași va rămîne — cu unele nuanțe adăugate ori lăsate la o parte — și în conflictele ireductibile dintre Erik Lönrot și Red Scharlach (*La muerte y la brújula*), Benjamín Otálora și Azeveido Bandeira (*El Muerto*), Abenjacán și Zaid (*Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto*), falsul și autenticul Villari (*La espera*), Juan Almanza și Juan Almada (*El encuentro*), Clara Glencairn și Marta Pizarro (*El duelo*), și, chiar, în cel dintre Ioan de Panonia și Aurelian din Aquilea (*Los teólogos*). Iar sfârșitul acestei ultime istorii este simbolic, poate, pentru toate:

¹ Borges, *Hombre de la esquina rosada*, HIST. INF., p. 99. [„Eu sînt Francisco Real, și vin dinspre miazănoapte. Eu sînt Francisco Real, de mi se zice Argatul; [...] ce caut eu e un bărbat adevărat. Am auzit de pe la niște bătauși că prin locurile astea ar fi unul cu faimă de cuțitar și de semet, care-i și zice Arțăgosul. Vreau să dau ochii cu el, să-mi arate mie, care-s un fitecine, ce-i ăla om viteaz și ager.”]

² *Id.*, *Historia del tango (El culto del coraje)*, EV. CARR., p. 153. [„Să refuze ar fi o dezonoare.”]

³ *Ibid.*, p. 150. [„Îți las viața ca să mă mai cauți.”]

⁴ *Id.*, *El fin*, FIC., p. 180. [„O înfruntare și negrul făcu un pas înapoi, își pierdu echilibrul, încercă un atac în plină față dar se aruncă înainte cu o săgetare adîncă de pumnal, care pătrunse drept în pîntece. Urmă apoi o a doua [...] și Fierro nu se mai ridică. Nemișcat, negrul părea să-i vegheze moartea laborioasă. Își șterse în iarbă cuțitul plin de sînge și o porni spre sat, încet, fără să se mai uite în urmă.”]

„El final de la historia es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona.”¹

Viziunea panoramică. Nu o dată se întâmplă ca același argument să revină în mai multe nuvele, faptele narative fiind însă conexe și interpretate în moduri diferite, iar naratorul fiind, de fiecare dată, altul.

Astfel, în *Homire de la esquina rosada* („Omul din ungherul roșiatic”), funcția narativă îi revine chiar unuia dintre actori: *actor al enunțării* (și anume acela care *emite* relatarea: *emittătorul*) și *actor al enunțului* totodată (cel de al doilea actor al enunțării, termenul ei final — *receptorul* — este, în acest caz, însuși Borges). În cadrul enunțului, *actorul-narator* asistă la desfășurarea anumitor fapte. La început, ca *actor-martor*: este de față la sosirea unui necunoscut — El Corralero — care, după o schemă foarte asemănătoare cu cea înfățișată în capitolul anterior, îl provoacă la luptă pe Rosendo Juárez — „Arțăgosul” —, „fercheș de mahala”, „cuțitar cu faimă”, „din cei sub care tremură pământul când trec prin Villa Santa Rita”. În mod cu totul inexplicabil, Rosendo refuză. El Corralero îl provoacă din nou și Rosendo refuză pentru a doua oară. Văzînd acestea, femeia lui își croiește drum prin mulțime,

¹ Borges, *Los teólogos*, AL., p. 45. [„Finalul istoriei este relatabil în metafore, de vreme ce se petrece în împărăția cerurilor, unde nu mai există timp. S-ar cădea, poate, să spunem că Aurelian a stat de vorbă cu Dumnezeu și că Acesta se interesează atît de puțin de deosebitile religioase încît l-a luat drept Ioan de Panonia. Asta, însă, fără doar și poate, ar sugera o confuzie în mintea divină. Mai potrivit este, așadar, să povestim cum, acolo în paradis, Aurelian a aflat că, pentru divinitatea cea de nepătruns, el și Ioan de Panonia (ortodoxul și ereticul, prigonitorul și prigonitul, acuzatorul și victima) alcătuiau o singură făptură.”]

se apropie de el și-i pune în mână cuțitul scos din teacă: „Rosendo, creo que lo estarás precisando.”¹

Rosendo își repetă refuzul și atunci femeia, într-un gest de profund dispreț față de fostul iubit, se aruncă de gîtul celuilalt și iese împreună cu el; în clipa aceea, *actorul-martor* se transformă în *actor-justițiar*, iese în urma lor și îl ucide pe El Corralero. (Structura narativă a povestirii — de interes deosebit în cadrul ansamblului borgesian — nu este relevantă în cazul de față. Ne vom mulțumi, aici, cu prezentarea fabulei.)

Perechea povestirii — complementul acesteia — se va publica multă vreme după aceea, în volumul EL INFORME DE BRODIE, sub titlul *La historia de Rosendo Juárez* („Istoria lui Rosendo Juárez”), narată fiind, de rîndul acesta, de Rosendo Juárez însuși. Faptele deja cunoscute ni se revelă într-o lumină nouă, cu explicații neașteptate, care fuseseră trecute sub tăcere în prima variantă. Unghiul din care sînt descifrate acum este cu totul altul — cele două narațiuni se întîlnesc numai în amintita replică a femeii, după care devin din nou divergente. Este un tip de „viziune panoramică” (aceeași fabulă narată de mai multe personaje), atît de frecventă în romanul modern, dar realizată în cazul nostru *la distanță*: nu în limitele aceleiași *unități textuale*, ci de-a lungul textului borgesian total. Ni se dezvăluie, așadar, încă o dată, viziunea borgesiană asupra *textului ca fragment* și a posibilităților acestuia de revenire, de confruntare, de permutare în interiorul textului total.

Deplasări de secvențe și de unități textuale. Narațiunile borgesiene înfățișează și alte tipuri de confruntări: *motive* și *teme*² se reiau — identice sau transformate — de la o narațiune la

¹ Borges, *Hombre de la esquina rosada*, HIST. INF., p. 100. [„Rosendo, cred că o să-ți trebuiască.”]

² Folosim aici termenii *temă* și *motiv* în accepția lui B. Tomachevski (*Thématique*, in THÉORIE DE LA LITTÉRATURE, Seuil, Paris, 1965): „Au cours du processus artistique, les phrases particulières se combinent entre elles selon leur sens et réalisent une certaine construction dans laquelle elles se trouvent par une idée ou un thème commun. Les significations des éléments particuliers de l'oeuvre constituent une unité qui est le thème.” [p. 263] „La notion du thème est une notion sommaire qui unit le matériel verbal de l'oeuvre. L'oeuvre entière peut avoir son thème et en même temps chaque partie de l'oeuvre possède son thème. La décomposition de

alta, realizând unități tematice complexe — discontinue însă, de vreme ce reluarea lor se produce *la distanță*, de-a lungul textului total. Nu ne vom opri aici la tema *labirintului*, căreia îi vom acorda atenția cuvenită într-unul din capitolele următoare, ci numai la aceea — mai puțin extinsă — a *labirintului cretan*, care revine, ca temă sau motiv, în câteva dintre narațiunile de care ne ocupăm.

O întâlnim, cu statut de temă centrală, în *La casa de Asterión* din volumul EL ALEPH, precum și în capitolul *El Minotauro* din MANUAL DE ZOOLOGÍA FANTÁSTICA. (Varianta minotaurului pe care și-o însușește Borges — „Avea chip de taur, dar restul trupului său era omenesc” — este extrasă, după propria lui declarație, din *Biblioteca* lui Apolodor; autenticitatea declarației, aflate, ca și altele de felul acesta, sub semnul întrebării, nu are deocamdată nici o însemnătate.)

Dacă socotim „Casa lui Asterión” drept *povestire cu cheie*, „Minotaurul” ar reprezenta complementul ei, *cheia* însăși, indispensabilă — sau măcar utilă — pentru lectura celei dintâi; sau, dacă vrem să utilizăm în continuare terminologia lui Tomachevski, „Minotaurul” ar constitui *fabula*, în timp ce „Casa lui Asterión” ar reprezenta același material, organizat ca *subiect*¹.

O întâlnim apoi — ca simplu *motiv*, de data aceasta — în *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* („Pensé en el laberinto de Creta. El laberinto cuyo centro era un hombre con cabeza de toro [...]”²), concretizată în secvențe dintre care unele vor apărea din nou, aproape identice, în *El*

l'oeuvre consiste à isoler les parties de l'oeuvre caractérisées par une unité thématique spécifique [...] A l'aide de cette décomposition de l'oeuvre en unités thématiques, nous arrivons enfin jusqu'aux parties indécomposables, jusqu'aux petites particules du matériau thématique [...]. Le thème de cette partie indécomposable de l'oeuvre s'appelle un *motif*.” [p. 268].

¹ Vezi B. Tomachevski, *op. cit.*, p. 269. [„La fable apparaît comme l'ensemble des motifs dans leur succession chronologique, et de cause à effet; le *sujet* apparaît comme l'ensemble de ces mêmes motifs, mais selon la succession qu'ils respectent dans l'oeuvre.”]

² Borges, *Abenjacán el Bojarí* [...], AL., p. 131. [„M-am gândit la labirintul din Creta. Labirintul al cărui centru era un om cu cap de taur [...] Ceea ce contează este corespondența dintre casa monstruoasă și locuitorul monstruos [...]”]

minotauro („Lo que importa es la correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso [. . .]“).

Trebuie menționate, de asemeni, limitele incerte și vagi ale unor asemenea „unități tematică“, de vreme ce *Abenjacán el Bojarí*, de pildă, își are și el complementul lui (*Los dos reyes y los dos laberintos*), care iese din zona tematică a labirintului cretan — menținându-se, însă, în aceea a labirintului — și care reprezintă de fapt o *povestire în interiorul altei povestiri* („Ésta es la historia que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 125“¹), extrasă, în mod insolit, dintre granițele narațiunii-cadru și prezentată nu *în lăuntrul*, ci *în afara* ei, ca o curioasă prelungire. În sfârșit, *La casa de Asterión* reapare — printr-o aluzie de rîndul acesta — în *El Zahir*, situație ce se încadrează, însă, într-un alt tip de corelații, care va fi analizat în paginile următoare.

Dacă în exemplele semnalate pînă aici confruntarea între unități textuale (sau între unități textuale și secvențe) se realiza prin intermediul circulației *secvențelor-temă* ori a *secvențelor-motiv*, în alte cazuri asistăm la deplasarea unor *unități narrative întregi*, care reapar în interiorul altora.

La casa de Asterión, de pildă, este prezentă în *El Zahir* — nu ca temă sau motiv, ci ca narațiune integrală — prin intermediul unei povestiri fantastice cu schemă absolut identică (din nou o povestire în interiorul alteia), al căreia autor este protagonistul narațiunii-cadru:

„Hasta fines de junio me distrajo la tarea de componer un relato fantástico. Éste encierra dos o tras perífrasis enigmáticas — en lugar de *sangre* pone *agua de la espada*; en lugar de *oro*, *lecho de la serpiente* — “

[Notăm aici deschiderea spre TEXTUL] infinit (poezia islandeză), deschidere ce se realizează prin intermediul propriului text borgesian (*Kenningar*)]

¹ Borges, *Los dos reyes y los dos laberintos*, AL., p. 135. [„Aceasta este istoria pe care parohul a relatat-o din amvon. Vezi pagina 125.“]

„y está escrito en primera persona.”¹

Aceeași modalitate narativă, așadar, ca în „Casa lui Asterion”. Protagonistul se aseamănă și el, întocmai, cu locuitorul casei misterioase:

„El narrador es un asceta que ha renunciado al trato de los hombres y vive en una suerte de páramo.”²[etc.]

Paralelismele continuă:

„Pronto [...] esa vigilia tendrá fin: las estrellas le han dicho que ya se ha forjado la espada que la tronchará para siempre”³,

tot astfel după cum minotaurul afirmă că una dintre victimele lui a prevestit, în clipa morții, cum într-o bună zi va sosi acela care trebuie să-l răscumpere:

„Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo.”⁴

O serie de detalii-cheie revelatoare (organizate însă în așa fel încât să treacă nebagate în seamă de către cititor) se succed unul după altul, pînă în clipa cînd brusca apariție a lui Sigurd într-un caz, și a lui Tezeu în celălalt, ne revelă că este vorba despre șarpele Fafnir și, respectiv, despre minotaur.

În *Examen de la obra de Herbert Quain*, două, cel puțin, dintre scrierile protagonistului figurează texte reale borge-siene: titlul celei dintîi — *The god of the labyrinth* — ne face să ne gîndim la „Casa lui Asterion”; de fapt, relația stabilită aici este de factură mai generală: termenul

¹ Borges, *El Zahir*, AL., pp. 108 — 109. [„Pînă la sfîrșitul lui iunie, m-am lăsat furat de îndeletnicirea de a compune o povestire fantastică. Aceasta conține două sau trei perifraze enigmatice — în loc de *sînge*, *apa spadei*; în loc de *aur*, *culcușul șarpelui* — și este scrisă la persoana întîi.”]

² *Ibid.*, pp. 108 — 109. [„Naratorul e un ascet care a renunțat la tovărășia oamenilor și trăiește într-un soi de pustiu.”]

³ *Ibid.*, pp. 108 — 109. [„În curînd, [...] această veghe se va isprăvi: stelele l-au vestit că spada care o va curma pe veci a fost deja făurită.”]

⁴ *Id.*, *La casa de Asterión*, AL., p. 69. [„Din clipa aceea am încetat să mai simt durerea singurătății, căci știu că mîntuitorul meu trăiește și în cele din urmă se va ridica din țărîină.”]

aluziei este tipul general de povestire borgesiană *cu cheie* („Casa lui Asterión“, „Moartea și busola“ etc.), caracterizată printr-o structură *bi-* (sau *multi-*)*izotopică*, a cărei adevărată configurare se obține numai printr-o *a doua lectură*:

„Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores había sido casual*. Esa frase deja entrever que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*.”¹

Cea de a doua, „romanul regresiv, ramificat *April March*“, reprezintă varianta de semn negativ a fictivului *roman-labirint* al lui Ts'ui Pên, prezentat, ca *narațiune în cadrul narațiunii*, în „Grădina cărărilor ce se bifurcă“ (*El jardín de senderos que se bifurcan*): în amândouă aceste romane imaginare, autorii, în loc să opteze pentru o *singură* desfășurare a faptelor, pentru un *singur* deznodământ, optează pentru *mai multe* (în *April March*) sau pentru *toate* (la Ts'ui Pên); modalitatea de organizare a variantelor este însă *regresivă* în primul roman (așadar, de semn negativ) și *progresivă* în cel de al doilea (de semn pozitiv).

Iată cum sînt structurate cele treisprezece capitole ale romanului *April March*: „primul capitol relatează dialogul ambiguu ce are loc între doi necunoscuți pe peronul unei gări. Cel de al doilea relatează întâmplările desfășurate în ziua premergătoare celei descrise în primul capitol. Cel de al treilea, tot regresiv, o *altă* posibilă desfășurare a acestei zile; al patrulea, o *alta*. Fiecare din aceste trei zile posibile (care se exclud în mod riguros) se ramifică în alte trei zile

¹ Borges, *Examen de la obra de Herbert Quain*, FIC., pp. 78–79. [„Ni se prezintă un indescifrabil asasinat în paginile inițiale, o lentă conversație în paginile dinspre mijloc, o soluție în paginile finale. Odată lămurită enigma, se poate citi un paragraf lung și retrospectiv care conține această frază: *Toți au socotit că întâlnirea celor doi jucători fusese întâmplătoare*. Fraza menționată lasă să se întrevadă faptul că soluția era falsă. Cititorul, intrigat, reia capitolele pertinente și descoperă o *altă* soluție, care este cea adevărată. Cititorul acestei cărți stranie este mai perspicace decât *detectivul*.”]

anterioare lor, de factură foarte diferită. Opera întreagă constă, aşadar, din nouă romane, şi fiecare roman din trei mari capitole. (Capitolul întâi este, bineînţeles, comun celor nouă.) Dintre aceste romane, unul are caracter simbolic; altul, supranatural; altul, poliţist; altul, psihologic [...] etc.”¹

O schemă ar facilita, poate, înţelegerea acestei structuri:

$$z \left\{ \begin{array}{l} y_1 \left\{ \begin{array}{l} x_1 \\ x_2 \\ x_3 \end{array} \right. \\ y_2 \left\{ \begin{array}{l} x_4 \\ x_5 \\ x_6 \end{array} \right. \\ y_3 \left\{ \begin{array}{l} x_7 \\ x_8 \\ x_9 \end{array} \right. \end{array} \right.$$

În celălalt, în inextricabilul roman al lui Ts’ui Pên, fictivul autor optează simultan pentru *toate* alternativele care se pot ivi în desfăşurarea faptelor: el „creează, astfel, diferite viitoruri, diferite timpuri, care, la rîndul lor, proliferază şi se bifurcă. De aici contradicţiile romanului. Fang, să spunem, are o taină; un necunoscut îi bate la uşă; Fang hotărăşte să-l ucidă. În mod firesc, se ivesc aici mai multe desfăşurări posibile: Fang îl poate omorî pe intrus, intrusul îl poate omorî pe Fang, amîndoi pot scăpa, amîndoi pot muri etc. În opera lui Ts’ui Pên, au loc toate aceste variante; fiecare dintre ele este punctul de pornire al altor bifurcaţii.”²

Situaţiile înfăţişate mai sus nu izbutesc să ofere decît o precară dovadă a complexe reţele intertextuale generate de ansamblul borgesian. Confruntările pe care acesta din urmă le stabileşte sînt, de fapt, multiple şi simultane, se situează

¹ Vezi Borges, *op. cit.*, p. 80.

² Vezi Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, FIC., p. 107.

la nivele distincte, se deschid înspre porți diferite. Aceeași secvență este confruntată în același timp cu o alta și cu o unitate textuală întreagă, se deschide înspre textul borgesian și totodată înspre cel infinit.

Figura straniului personaj care este Profetul Învăluit din Jorasan constituie un exemplu interesant: personajul menționat apare întâi la nivelul unității textuale, ca actor principal într-unul din capitolele ISTORIEI UNIVERSALE A INFAMIEI intitulat „Boiangiul mascat Hakim din Merv” (*El tintorero enmascarado Hákim de Merv*): profet impostor, venit din Jorasan spre a instaura o nouă doctrină, aceea a Chipului Strălucitor, avea fața acoperită de o mască, menită să-i ascundă strălucirea de aur orbitor (nu mult mai târziu, masca avea să fie înlocuită printr-un „cuadruplu vâl de mătase albă presărat cu nestemate”¹), și umbla întovărășit de doi orbi: „Și-au pierdut vederea” — spusese la sosire — „pentru că mi-au zărit chipul”.

Îl întâlnim din nou, epizodic, în *El Zahir*, într-o secvență laterală care îl preia cu fidelitate („un profeta del Jorasan, que usaba un velo recamado de piedras o una máscara de oro”²) și în *Sobre el «Vathek» de William Beckford*, într-o secvență transformată care face, neîndoielnic, aluzie la el. („Un mercader llega a la capital del imperio; su cara es tan atroz que los guardias que le conducen ante el califa avanzan con los ojos cerrados.”³)

Relațiile se stabilesc, prin urmare, în interiorul textului borgesian, între secvențe de tip diferit precum și între secvențe și unitate narativă. Pe de altă parte, deschiderea spre textul borgesian a fiecăruia din cele trei elemente ale confruntării este însoțită de alte tipuri de deschidere înspre *TEXTUL infinit*: în cazul „Boiangiului mascat”, către un întreg

¹ Vezi Borges, *El tintorero enmascarado Hákim de Merv*, HIST. INF., p. 88.

² *Id.*, *El Zahir*, AL., p. 111. [„un profeta din Jorasan, care purta un vâl presărat cu nestemate sau o mască de aur”]

³ *Id.*, *Sobre el «Vathek» de William Beckford*, O.INQ., p. 189. [„Un neguțător sosește în capitala împărăției; chipul lui este atît de cumplit încît străjerii care îl aduc în fața califului înaintează cu ochii închiși.”]

TEXT, istoric și literar, al civilizației persane¹; în cazul lui „Vathek”, către același străvechi TEXT persan, dar și către acela al lui William Beckford...

1.2.2. Textul borgesian în cadrul TEXTULUI infinit

„Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y de causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo,

¹ Vezi Borges, *El tintorero enmascarado Hákim de Merv*, HIST. INF., p. 83: „Si no me equivoco, las fuentes originales de información acerca de Al Moqanna, el Profeta Velado (o más estrictamente, Enmascarado) del Jorasán, se reducen a cuatro: a) las excertas de la *Historia de los jalisas* conservadas por Baladhuri, b) el *Manual del gigante o Libro de la precisión y la revisión* del historiador oficial de los Abbasidas, ibn abi Tair Tarfur, c) el códice árabe titulado *La aniquilación de la rosa*, donde se refutan las herejías abominables de la *Rosa oscura o Rosa escondida*, que era el libro canónico del Profeta y d) unas monedas sin efigie desenterradas por el ingeniero Andrusov en un desmonte del Ferrocarril Trascapiano. Esas monedas fueron depositadas en el Gabinete Numismático de Tehrán y contienen dísticos persas que resumen o corrigen ciertos pasajes de la *Aniquilación*. [„Dacă nu mă înșel, izvoarele originale de informație asupra lui Al Moqanna, Profetul Invăluit (sau, mai exact, mascat) din Jorasán, se reduc la patru: a) excerpte ale *Istoriei califilor* păstrate de Baladhuri; b) *Manualul uriașului sau Cartea de lămuriri și îndreptări* aparținând istoricului oficial al Albasizilor, ibn abi Tair Tarfur; c) Codicele arab intitulat *Anihilarea trandafirului*, unde sînt combătute abominabilele erezii ale *Trandafirului întunecat sau Trandafirului ascuns*, care constituia cartea canonică a Profetului, și d) cîteva monede fără efigie dezgropate de inginerul Andrusov în timpul lucrărilor pentru calea ferată Transcaspică. Aceste monede au fost depuse în Cabinetul Numismatic din Teheran și conțin distihuri în persană care rezumă sau corectează anumite pasaje ale *Anihilării*.”]

un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería."¹

Totul s-ar supune așadar, după Tennyson, acestei rînduiri, totul, inclusiv textul pe care sîntem în curs de a-l scrie sau citi, și care închide în el marele TEXT universal, integrîndu-se în același timp, umil, în infinitudinea acestuia.

Metoda inițială pe care bizara ambiție a lui Pierre Menard o imaginase pentru a scrie *Don Quijote de la Mancha* („No quería componer otro Quijote — lo cual es fácil — sino el Quijote. [...] producir unas páginas que coincidieran — palabra por palabra y línea por línea — con las de Miguel de Cervantes”²) prevedea, printre alte operații preliminare, pe aceea de „a uita istoria Europei între anii 1602 și 1918”. Dacă Pierre Menard, după ce studiază temeinic precedul, îl înlătură „ca fiind prea simplu”, Borges îl înlătură ca fiind irealizabil. Și dacă nu poate face abstracție de imensul TEXT care este istoria civilizației umane, optează pentru a-l accepta ca prezență permanentă și a se integra deliberat în desfășurarea lui. „Pînă aici, Hawthorne”, ne spune el într-o pagină din OTRAS INQUISICIONES, simțind, ca și Foucault, nevoia de a-și așeza discursul în prelungirea unui alt discurs — precis determinat aici, dar de obicei misterios și fără nume, cu începutul destrămîndu-se ireperabil...

1.2.2.1. Protagonistul etern

Implicarea acestui TEXT universal în fiecare punct de articulare a scriiturii constituie, fără îndoială, una din cele mai

¹ Borges, *El Zahir*, AL., p. 113. [„Tennyson spunea că, dacă am fi în stare să înțelegem o singură floare, am ști cine sîntem și ce este lumea. A vrut să spună, poate, că nu există fapt, oricît de umil, care să nu implice istoria universală și infinita ei concatenare de efecte și de cauze. A vrut să spună, poate, că lumea vizibilă e conținută, întreagă, în fiecare reprezentare, tot astfel cum voința, după Schopenhauer, e conținută, întreagă, în fiecare subiect. Cabaliștii socoteau că omul este un microcosm, o simbolică oglindă a universului; totul, după Tennyson, ar fi astfel.”]

² *Id.*, *Pierre Menard, autor del Quijote*, FIC., pp. 49–50. [„Nu dorea să compună un alt Quijote — ceea ce ar fi fost ușor — ci pe *Don Quijote*. [...] să producă niște pagini care să se suprapună — vorbă cu vorbă și rînd cu rînd — aceluia ale lui Miguel de Cervantes.”]

acute obsesii borgesiene. De aici, deschiderea voită a fiecărei istorii spre TEXTUL infinit, căutarea neconținută a revenirii ei de-a lungul epocilor și al latitudinilor; de aici, căutarea Protagonistului Etern și interpretarea protagonistului concret ca manifestare a acestuia; și, tot de aici, căutarea de variante și repetiții ale destinului în împrejurări din cele mai diverse. În acest sens, circularitatea tematică pe care am semnalat-o la nivelul textului borgesian ne apare ca manifestare a circularității ce caracterizează însuși TEXTUL universal:

„[...] en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos setenta y tanto, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueren y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos.”¹

Și așa după cum această „umilă înfruntare cu cuțite” este de fapt o istorie perpetuă, infinit repetată — cea a neînduplecărilor potrivnici —, alte istorii borgesiene dezvăluie și ele profunde semnificații mereu durabile.

Istoria călăreților nomazi „care voiau să facă din China o imensă câmpie pentru pășunat și care apoi au îmbătrânit în orașele pe care râvniseră să le distrugă”² ne face să ne gândim la destinul — pînă la un punct paralel — al longobardului Droctulft: ajuns la porțile Ravenei și năzuind să o supună, războinicul nomad are dintr-odată revelația orbitoare a Cetății, care îl cucerește, ea, în mod total și definitiv:

„Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella

¹ Borges, *Martín Fierro*, HAC., pp. 35–36. [„[...] În odăița unui han, pe la o mie opt sute șaptezeci și ceva, un bărbat visează o luptă. Un gaucho își împlintă cuțitul într-un om cu fața întunecată, îl azvârle apoi ca pe o traistă de oase, îl privește zvîrcolindu-se și dîndu-și sufletul, se apleacă să-și șteargă cuțitul, își dezleagă armăsarul și încalecă încet, ca să nu se creadă că fuge. Ce s-a petrecut o dată se repetă mereu, la nesfîrșit; arătoasele oștiri s-au spulberat și n-a rămas decît o umilă înfruntare cu cuțite; visul unuia e parte din memoria tuturor.”]

² Vezi Borges, *Historia del guerrero y de la cautiva*, AL., p. 49.

vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania. Droctulft abandona a los suyos y pelea por Ravena.”¹

O a treia istorie înfățișată de Borges constituie, într-o anume măsură, reversul primelor două: e cea a unui *gaucho* îmblinzitor de cai sălbatici care, din străfunduri de *pampas*, vine pentru întâia oară la Buenos Aires și acolo, bîntuit de îndoieli și de neîncredere în forțele potrivnice ale Orașului, rămîne închis timp de trei zile într-un hotel din miezul marii metropole, bîndu-și imperturbabil ceaiul *mate*, și refuzînd ferm să coboare în vuietul civilizației.²

„Îndepărtate în timp și în spațiu” — spune Borges —, „istoriile pe care le-am reunit sînt una și aceeași: protagonistul e etern”: bănuitorul *gaucho* care își petrece trei zile închis într-o odaie de hotel bine ferită de priviri este același care, odinioară, cu două arcuri, un laț din păr de cal și un hanger, era să pustiască și să șteargă, sub copitele armăsaru-lui de stepă, cea mai veche împărăție de pe fața pămîntului:

„Hay un agrado en percibir, bajo los disfraces del tiempo, las eternas especies del jinete y de la ciudad; ese agrado, en el caso de estas historias, puede dejarnos un sabor melancólico, ya que los argentinos (por obra del gaucho de Hernández o por gravitación de nuestro pasado) nos identificamos con el jinete, que es el que pierde al fin. Los centauros vencidos por los lapitas, la muerte del pastor de ovejas Abel a manos de Cain, que era labrador, la derrota de la caballería de Napoleón por la infantería británica en Waterloo, son emblemas y sombras de ese destino.”³

¹ *Ibid.*, p. 43. [„Se simte dintr-odată orbit cu desăvîrșire de această revelație: Cetatea. Știe că aici, în Cetate, el nu va fi decît un cîine, un copil, că poate nici măcar nu va începe s-o înțeleagă, dar mai știe că ea, Cetatea, prețuiește mai mult decît zeii lui și decît credința jurată și decît toate mlaștinile ținuturilor germanice. Droctulft îi părăsește pe ai săi și luptă pentru Ravenna.”]

² Vezi Borges, *Historia de jinetes*, EV. CARR., p. 123.

³ *Ibid.*, pp. 126—127. [„E o anume desfătare în a percepe, sub deghizările timpului, eternele specii ale călărețului și cetății; asemenea desfătare însă, în cazul istoriilor de față, ne poate lăsa un gust melancolic, întrucît noi, argentinienii (datorită celui *gaucho* imortalizat de Hernández sau datorită gravității propriului nostru trecut), ne identificăm cu călărețul, care pînă la urmă pierde întotdeauna. Centaurii învinși de lapiți,

Și, tot *sub specie aeternitatis*, ni se revelă un alt protagonist borgesian, *pumnalul*: poate fi cuțitul cu care Martin Fierro și-a străpuns adversarul, sau cel cu care răzbunătorul acestuia îl va străpunge, la rîndul lui, pe Fierro, sau pumnalul cu care Juan Muraña îl „înseamnă” pe El Corralero și care va fi păstrat apoi, într-o dementă idolatrie, de văduva acestuia („que confunde a su hombre, a su tigre, con esa cosa cruel que le ha dejado, el arma de sus hechos”¹), ori armele faimoase a doi *gauchos* vrăjmași, care ajung să se întâlnească, ele — tîrziu abia, cînd stăpînii lor „erau de mult praf și pulbere” —, și să se înfrunte cu omenească înverșunare²... Toate aceste pumnale sînt, de fapt, unul și același — PUMNALUL —, așa după cum *toate focurile* lui Cortázar nu sînt decît unul și același FOC — „*todos los fuegos EL FUEGO*”:

„es más que una estructura hecha de metales; los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso; es, de algún modo, eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuarembó y los puñales que mataron a César.”³

1.2.2.2. Repetiție și simetrie

„Destinului îi plac repetițiile, variantele, simetriile”, enunță, nu o dată, Borges. Și, pentru a-și justifica afirmația, alătură — de pildă — două scene pe care nouăsprezece secole și întreg oceanul le despart, și care totuși sînt, în mod esențial, identice:

„Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, des-

uciderea păstorului de oi Abel de către Cain, care era plugar, înfrîngerea cavaleriei lui Napoleon de către infanteria britanică la Waterloc, toate acestea sînt embleme și umbre ale aceluiasi destin.”]

¹ Borges, *Juan Muraña*, BROD., p. 57. [„care ajunge să-l confunde pe omul ei, pe tigru ei, cu obiectul plin de cruzime pe care acesta i-l lăsase, cu arma faptelor lui”]

² Vezi Borges, *El encuentro*, BROD., p. 49.

³ *Id.*, *El puñal*, EV. CARR., p. 133. [„este mai mult decît o structură făcută din metale; oamenii l-au gîndit și l-au făurit cu un scop foarte precis; este, într-un fel, etern: pumnalul care aseară a ucis un om în Tacuarembó și pumnalele care l-au străpuns pe Cezar.”]

cubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡*Tú también, hijo mio!* Shakespeare y Quevedo reconocen el patético grito. [...] diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): ¡*Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena."¹

Textul istoric (realitatea uciderii lui Cezar) se lasă repetat aici de mai multe ori: întâi, de literatură (Shakespeare, Quevedo), iar apoi, încă o dată de realitate (uciderea unui gaucho), sau — dacă nu — de ficțiunea borgesiană care în acest caz își asumă statutul de realitate.

În *Tema del traidor y del héroe* („Tema trădătorului și a eroului”), concatenarea faptelor e și mai complicată: circumstanțele enigmaticului asasinat al conspiratorului irlandez Kilpatrik (istoria reală) par să repete sau să combine detalii din asasinatul lui Cezar și din tragedia lui Macbeth: istoria pare să fi copiat nu numai istoria (uciderea reală a lui Cezar), dar și literatura (opera lui Shakespeare: „istoria falsă”, deci, sau *ficta res*). De fapt, relațiile stabilite aici sînt *mediate*: textul istoric al morții lui Kilpatrik se supune unui text literar premeditat, fabricat și regizat anume de un autor real după modelul oferit de un alt text istoric (moartea lui Cezar) și de unul literar (moartea lui Macbeth): istoria copiază, așadar, atît istoria, cît și literatura, dar nu în mod direct, ci tot prin intermediul literaturii.

¹ Borges, *La trama*, HAC., p. 26. [„Pentru ca oroarea lui să fie totală, Cezar, încolțit la piciorul unei statui de nerăbdătoare pumnale ale prietenilor săi, descoperă, printre chipuri și lame de oțel, pe acela al lui Marcus Junius Brutus, favoritul, poate chiar fiul său, și atunci renunță să se mai apere și exclamă: *Și tu, fiul meu!* Shakespeare și Quevedo reiau pateticul strigăt. [...] cu nouăsprezece veacuri mai târziu, în sudul provinciei Buenos Aires, un gaucho e atacat de alți gauchos și, prăbușindu-se, îl recunoaște pe finul său căruia i se adresează cu blîndă mustrare și lentă uimire (aceste cuvinte ar trebui auzite, nu citite): *Măi, să fie!* E ucis și nu știe că moare pentru repetarea unei scene.”]

Lui Borges — asemeni destinului — îi plac paralelismele de acest fel. Uneori le născocеște el însuși dar, de cele mai multe ori, le caută și le urmărește de-a lungul TEXTULUI — istoric sau literar — existent, fiecare descoperire fiind însoțită de o perpetuă, mereu înnoită uimire. Așa se întâmplă, de pildă, atunci când descoperă strania simetrie dintre împăratul mongol Kublai Khan — acela care, în veacul al treisprezecelea, visează un palat și îl zidește apoi întocmai cum i se înfățișase în vis — și poetul englez Coleridge, care, cu cinci sute de ani mai târziu, și fără să cunoască împlinirea, visează — și apoi așterne pe hîrtie — un poem întreg despre palatul pomenit.¹

A urmări evoluția aceleiași idei în mai multe opere, aparținînd unor autori diferiți și unor epoci distincte (călătoria în viitor sau în trecut, de pildă, ilustrată prin pagini de Coleridge, de Wells și de Henry James)², nu înseamnă pentru Borges un simplu fapt de literatură comparată, ci întîlnirea — imposibilă și totuși realizată — a unor texte ce se lasă întretăiate unul de altul; lectura unuia prin celelalte, anterioare sau ulterioare: deplina traversare intertextuală.

În felul acesta, Chesterton este citit prin intermediul a două parabole simetrice și contrarii, pe care Borges le descoperă în texte ale lui Kafka și Bunyan: cea dintîi simbolizează așteptarea resemnată și fără țel în fața unei porți care nu se va deschide niciodată, și are în ea ceva de sumbru și ascuns coșmar; cea de a doua simbolizează, dimpotrivă, forța netemătoare care își deschide drum cu spada în mînă.

„Chesterton“ — încheie Borges această neașteptată lectură — „și-a închinat viața scrierii celei de a doua dintre parabole, dar ceva în el a tins tot timpul spre scrierea celei dintîi“³.

¹ Vezi Borges, *El sueño de Coleridge*, O. INQ., p. 28.

² Vezi Borges, *La flor de Coleridge*, O. INQ., pp. 19–23.

³ Vezi Borges, *Sobre Chesterton*, O. INQ., p. 123.

1.3. Intertextualitatea la nivelul SCRISULUI

Constînd ea însăși într-un sistem de *relații și interacțiuni* (reamintim, ca utilă aici, definiția Juliei Kristeva: „Nous appellerons *intertextualité* cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte”¹), intertextualitatea se generează atît în planul *scriiturii* cît și în acela al *lecturii* și nu este întotdeauna captabilă în mod material (confruntarea unui text-fragment, de pildă, cu un text total nu constituie un rezultat, un produs, ci un *proces* ce se efectuează în cursul *scriiturii/lecturii*). Cu toate acestea, putem de multe ori să o găsim *materializată* la nivelul *scrisului*, și implicînd oricare dintre aspectele acestuia („le travail intertextuel porte aussi bien sur l'aspect phonique que sur la syntaxe et la logique immanente des textes traités, sur la mise en rapport des pans textuels entiers”²). Această intersecție *concretă, materializată* a textului în discuție cu alte organizări textuale (Julia Kristeva o numește *idéologème*³) este ceea ce vom încerca să captăm la nivelul *scrisului* *borgesian*.

E vorba de o transpunere orizontală (la nivelul *scrisului*) a unui complex proces care se desfășoară în mod continuu pe axa verticală (*scriitura*): ceea ce Borges intuiește în mod cît se poate de exact atunci cînd încearcă să ne transmită o descriere a ALEPH-ului, acel punct din spațiu care — asemeni textului ce poate implica mai multe texte — conține toate punctele universului: „Ceea ce au văzut ochii mei a fost si-

¹ Julia Kristeva, *Problèmes de la structuration du texte*, in TEL QUEL *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, [1968], p. 311. [„Vom numi *intertextualitate* acea interacțiune textuală care se produce în interiorul aceluiași text.”]

² Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 323—324. [„procesul intertextual are în vedere atît aspectul fonic, cît și sintaxa și logica imanentă a textelor tratate, sau punerea în relație a unor fragmente textuale întregi.”]

³ Vezi Julia Kristeva, *op. cit.*, pp. 312—313: „[...] le recouplement d'une organisation textuelle (une pratique sémiotique) donnée avec les énoncés (séquences) qu'elle assimile dans son espace et auxquels elle renvoie dans l'espace des textes (pratiques sémiotiques) extérieurs sera appelé un *idéologème*. L'idéologème est cette fonction intertextuelle que l'on peut lire „materialisée” aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant des coordonnées historiques et sociales.”

multan [axa verticală: *scriitura*]; ceea ce voi transcrie, succesiv [axa orizontală: *scrisul*], pentru că limbajul însuși e astfel.”¹

1.3.1. Citatul

Cazul cel mai obișnuit și mai concret totodată al intertextualității materializate la nivelul *scrisului* este un anumit tip de *citat* — pe care îl vom numi *erudit* — și în care textul borgesian abundă.

Dacă socotim citatul ca *mesaj în interiorul altui mesaj* („Le discours cité [oratio] est un énoncé à l'intérieur d'un énoncé, un message à l'intérieur du message”²), vom fi nevoiți să discernem două cupluri diferite *emittător-receptor*, câte unul pentru fiecare din cele două mesaje în contact:

*emittător*₁ (E₁) — *receptor*₁ (R₁), ca termeni ai *mesajului-cadru* (sau *exterior*);

*emittător*₂ (E₂) — *receptor*₂ (R₂), ca termeni ai *mesajului-citat* (sau *interior*).

În cazul *citatului erudit* — citatul materializator de intertextualitate —, relațiile stabilite între cei patru termeni pot fi foarte diferite: de la distingerea netă a celor doi emittători (E₁ ≠ E₂) — citatul cu indicație bibliografică explicită, reprezentând *maxima concretizare intertextuală* —, pînă la „citatul fără ghilimete”, despre care vorbește Roland Barthes atunci cînd caracterizează textul modern³: citatul

¹ Vezi Borges, *El Aleph*, AL., p. 164.

² Roman Jakobson, *Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe*, in ESSAIS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE, Éditions de Minuit [Paris, 1953], p. 177. Vezi în acest sens și Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, [1957], p. 23 și urm.

³ Roland Barthes, *De l'oeuvre au texte*, in REVUE D'ESTHÉTIQUE, [Paris, Klincksieck], 3/1972, p. 229: „les citations dont est fait un texte sont anonymes, irreperables et cependant *déjà lues*: ce sont des citations sans guillemets. [...] Aussi, face à l'oeuvre, le texte pourrait bien prendre pour devise la parole de l'homme en proie aux démons (Marc, 5, 9): « Mon nom est légions, car nous sommes plusieurs. »”

anonim, al cărui emițător E_2 a devenit incert și ireperabil, pînă la punctul de a se confunda — fără delimitare posibilă — cu emițătorul textului cadru E_1 .

Citatul borgesian oferă o enormă varietate de nuanțe. În ceea ce privește teritoriul din care provine, acesta poate fi socotit practic nelimitat, citatul putînd fi extras din oricare zonă a TEXTULUI literar universal, de la Homer la James Joyce, de la „Martin Fierro” la Alexandr Blok.

Cît privește procedeele lingvistice de inserție a citatului în mesajul-cadru, atît *discursul direct* (*oratio recta*), cît și cel *indirect* (*oratio obliqua*) sînt ilustrate în egală măsură:

„Después, Léon Bloy escribió: «No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es.»”¹

„Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos [...]”²

Alteori, chiar, același citat este transmis, în contexte diferite, prin ambele procedee:

(a) „[...] la declaración de Mallarmé: *El mundo existe para llegar a un libro*, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males.”³

(b) „El mundo, según Mallarmé, existe para un libro [...]”⁴

În primul exemplu (a), citatul constituie un mesaj cu emițător propriu (E_2), care este dislocat din ambientul său textual și transportat, așa cum se afla (faptul de a fi fost eventual transpus în altă limbă nu ne interesează aici), în limitele unui alt discurs, produs de un alt emițător (E_1). Operația este realizată de E_1 ; după efectuarea acestei deplasări, cei doi emițători continuă să rămînă distincți, funcția de *emitere a mesajului* rămînînd neștirbită în cazul fiecăruia din ei.

¹ Borges, *Del culto de los libros*, O. INQ., p. 126. [„Mai tîrziu, Léon Bloy a scris: «Nu există pe fața pămîntului o ființă omenească în stare să afirme despre sine cine este.»”]

² *Id.*, *El ruiseñor de Keats*, O. INQ., p. 167. [„Coleridge observă că toți oamenii se nasc aristotelici sau platonicieni.”]

³ *Id.*, *Del culto de los libros*, O. INQ., p. 157. [„declarația lui Mallarmé: *Lumea există pentru a se ajunge la o carte* pare să repete, cu treizeci de veacuri mai tîrziu, același concept al unei justificări estetice a răului.”]

⁴ *Ibid.*, p. 162. [„Lumea, după Mallarmé, există pentru o carte.”]

În cel de al doilea exemplu (b), mesajul cu emițător propriu (E_2) a fost extras, ca și în cazul precedent, din spațiul în care se afla, transformat, însă, de către E_1 și inclus, cu noua formă dobândită, în spațiul discursului emis de E_1 . În ciuda faptului că E_2 este menționat, funcția lui de emisie a încetat: unicul emițător al noului discurs este E_1 ; discursul emis de el este constituit din mesajul original al lui E_1 , în ale cărui limite a fost inclusă o secvență de gradul al doilea, transformată, care a încetat de a mai aparține emițătorului ei original (E_2), pentru a fi atribuită, în noua ei formă, lui E_1 .

Indicațiile grafice prin care E_1 semnalează de obicei introducerea unui mesaj aparținând altui emițător sînt *ghilimetele* (a) sau schimbarea *literei tipografice* (b) (ne referim, bineînțeles, la citatul *direct*, întrucît cel *indirect*, trecut deja în posesia lui E_1 , nu mai poate fi delimitat în mod strict de restul discursului). Borges utilizează ambele procedee, fără o preferință manifestă pentru unul sau altul și, de foarte multe ori, face abstracție de amîndouă (c). Dată fiind preocuparea lui excesivă pentru aspectul material al *scrisului*, faptul acesta nu poate fi atribuit, în nici un caz, neglijenței, ci reflectă, mai degrabă, o latură deja semnalată a concepției borgesiene despre scriitură: inserția textului-fragment în marele TEXT universal, lectura unuia prin (și în confruntare cu) celălalt, dezagregarea autorului individual într-un autor universal, perpetuu și nelimitat:

(a) „Keats, sin exagerada injusticia, pudo escribir: « No sé nada, no ne leído nada. »”¹

(b) „[...] y César le dice: *Déjala arder. Es una memoria de infamias.*”

¹ Borges, *El ruiseñor de Keats*, O. INQ., p. 167. [„Keats, fără exagerată inexactitate, a putut scrie: « Nu știu nimic, nu am citit nimic. »”]

² *Id.*, *Del culto de los libros*, O. INQ., p. 157. [„[...] iar Cezar îi spune: *Las-o să ardă.* [e vorba despre biblioteca din Alexandria, amenințată de flăcări, iar replica aparține unei comedii a lui Bernard Shaw] *Este amintirea unor infamii.*”]

(c) „En el siglo II, el cartaginés Tertuliano podía imaginarse el Infierno y prever su operación con este discurso: os agradan las representaciones; esperad la mayor, el Juicio Final.”¹

Același reflex pare să se întrevadă în statutul ezitant pe care Borges îl acordă *citatelor conservate în limba de origine*: uneori le lasă în original (a), alteori le traduce în întregime (secvența în original este urmată de traducerea ei, în așa fel încât citatul apare, de fapt, de două ori succesiv (b) și, în sfârșit, alteori le începe în original (lăsând să vorbească emițătorul mesajului citat) pentru a le continua în spaniolă (trecând discursul, deci, în seama emițătorului principal, cel al mesajului-cadru: în cazul de față, Borges însuși) (c):

(a) „No lo ignoró Walt Whitman: *I am as one disembodied, triumphant, dead.*”²

(b) „*Toto coruscat trinitas mysterio*, escribió San Paulino: *Fulge en pleno misterio la trinidad.*”³

(c) „*ONCE I PASSED THROUGH A POPULOUS CITY*, Pasé una vez por una populosa ciudad, estampando para futuro empleo en la mente sus espectáculos, su arquitectura, sus costumbres, sus tradiciones [...]”⁴

Trebuie menționat faptul că, în cele mai multe cazuri, citatul explicit (atât cel *direct*, cât și cel *indirect*) își are *originea* clar exprimată (emițătorul mesajului citat este iden-

¹ Borges, *La duración del infierno*, DISC., p. 97. [„În veacul al II-lea cartaginezul Tertulianus izbutea să imagineze Infernul și își însoțea operația de acest discurs: Vă plac reprezentațiile; așteptați-o pe cea mai grozavă dintre ele, Judecata de Apoi.”]

² *Id.*, *El otro Whitman*, DISC., p. 52. [„Walt Whitman n-o ignorase: *I am as one disembodied, triumphant, dead.*”]

³ *Id.*, *Una vindicación de la cábala*, DISC., p. 58. [„*Toto coruscat trinitas mysterio*, a scris Sfântul Paulinus: Sfânta Treime își arată în deplină taină strălucirea.”]

⁴ *Id.*, *El otro Whitman*, DISC., p. 53. [„*ONCE I PASSED THROUGH A POPULOUS CITY*, Am trecut odată printr-un oraș plin de oameni, și mi-am săpat în minte, pentru o ulterioară întrebuintare, spectacolele, arhitectura, obiceiurile, tradițiile lui ...”]

tificat și semnalat) ; mai mult decât atât, Borges îl însoțește adesea de indicații bibliografice (aparent) riguroase. Despre rigoarea acestor indicații vom vorbi, însă, ceva mai departe.

Funcțiile citatului și relațiile pe care acesta le instaurează cu restul discursului sînt și ele variate:

Există, în primul rînd, un tip de citat pe care l-am putea califica drept *neutru* și față de care textul borgesian nu manifestă o atitudine activă (nu-l acceptă și nu-l respinge, nu-l încuviințează și nu-l condamnă) ; la rîndul lui, citatul *neutru* adoptă față de textul-cadru o stare de pasivitate deplină. Prezența unui asemenea *grad zero* al citatului se justifică prin simplul scrupul bibliografic, prin setea nedomolită a bibliotecarului numit Borges de a cuprinde și a recepta cît mai mult cu putință din TEXTUL universal.

„Fragmentos de esa biblioteca ilusoria, compilados o fraguados desde el siglo III, forman lo que se llama el *Corpus Hermeticum* ; en alguno de ellos [...] Alain de Lille — Alanus de Insulis — descubrió a fines del siglo XII esta fórmula, que las edades venideras no olvidarían: « Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. »”¹

Mai există, însă, și un alt tip de citat, a cărui relație cu textul în care se inserează este departe de a fi indiferentă: îl vom numi citatul *polemic*, cu precizarea că această funcție polemică (inspirată sau îndeplinită de citat) se poate îndrepta în două sensuri opuse, citatul constituindu-se, drept urmare, fie în *obiect*, fie în *subiect polemic*:

1. citatul ca *obiect polemic* este acela asupra căruia textul borgesian emite o anume apreciere — favorabilă (a) sau defavorabilă (b) — față de care manifestă o atitudine precisă, de acceptare (a) sau de respingere (b). Considerînd

¹ Borges, *La esfera de Pascal*, O. INQ., p. 14. [„Fragmente din această bibliotecă iluzorie, compilată sau plăsmuită din secolul al III-lea, alcătuiesc ceea ce se numește *Corpus Hermeticum* ; într-unul din ele, Alain de Lille — Alanus de Insulis — a descoperit la sfîrșitul secolului al XII-lea, această formulă, de care epocile următoare aveau să-și amintească: « Dumnezeu este o sferă inteligibilă, al cărei centru se află în toate părțile și a cărei circumferință în nici una. »”]

discursul borgesian ca *mesaj 1* și citatul ca *mesaj 2*, relația stabilită între unul și celălalt este cea de la *metatext* la *text-obiect*¹ (discursul borgesian se constituie în *metatextul* citatului, care funcționează — el — ca *text-obiect*):

$$m_1/m_2 = \text{metatext/text}$$

(a) „Muchos períodos merecen, o exigen, el juicio de perfectos. Este, verbigracia, que copio: «Honraron con unas hojas de laurel un linaje [...]». Otros estilos frecuentó Quevedo con no menos felicidad [...]”²

(b) „Ese nombre (Estanislao del Campo) ha quedado vinculado a una obra celeberrima: el *Fausto*. Es sabido el origen de ese afortunado ejercicio; Groussac, no sin alguna inevitable perfidia, lo ha referido así: «Estanislao del Campo, oficial mayor del gobierno provincial, tenía ya despachados sin gran estruendo muchos expedientes en versos de cualquier metro y jaez, cuando por agosto del 66 [...]». Hasta aquí, Groussac. Nadie ignora que ese docto escritor creía obligatorio el desdén en su trato con meros sudamericanos; en el caso de Estanislao del Campo (...), agrega a ese desdén una impostura o, por lo menos, una supresión de la verdad.”³

2. citatul ca *subiect polemic* este acela care e adus în sprijinul și în apărarea textului-cadru; de data aceasta, el este cel chemat să se constituie în *metatext* al textului care-l

¹ Pentru o analiză mai amănunțită a relațiilor dintre *text-obiect* și *metatext* tritem la capitolul 2.5.2. Ne mărginim aici să precizăm că vom acorda denumirea de *metatext* acelui tip de text care operează o investigație, o interpretare sau un comentariu al unui alt text (numit *text-obiect*).

² Borges, *Quevedo*, O. INQ., p. 59. [„Multe fragmente merită, sau reclamă, calificativul de perfecte. Acesta, de pildă, pe care-l transcriu în continuare: «Împodobiră cu frunze de laur o seminție [...]» Alte stiluri au fost ilustrate de Quevedo cu nu mai puțin succes [...]”]

³ *Id.*, *La poesía gauchesca*, DISC., pp. 21–22. [„Acest nume (Estanislao del Campo) a rămas legat de o lucrare faimoasă: *Fausto*. E binecunoscută originea acestei izbutite încercări; Groussac, nu fără o anumită inevitabilă perfidie, o relatează în termenii următori: «Estanislao del Campo, înalt funcționar al guvernului provincial, expediasse deja, fără mare răsunet, o seamă de hîrtoage în versuri de diferite soiuri și picioare, cînd, prin august 66 [...]». Pînă aici, Groussac. Nimeni nu ignoră faptul că acest doct scriitor socotea disprețul drept factor obligatoriu atunci cînd avea a face cu simpli sud-americani; în cazul lui Estanislao del Campo [...], la acest dispreț se adaugă impostura sau, cel puțin, omiterea adevărului.”]

include. Relația stabilită între cele două mesaje acționează aici în sens contrar:

$$m_1/m_2 = \text{text/metatext}$$

„Antes de considerarlo, quiero transcribir unas opiniones que más o menos prefiguran lo que diré. La primera es del poeta inglés Lascelles Abercrombie. « Whitman — leemos — extrajo de su noble experiencia esa figura vívida y personal que es una de las pocas cosas grandes de la literatura moderna: la figura de él mismo. » La segunda es [...]”¹

1.3.2. Indicația bibliografică

În aceeași suită a modalităților de manifestare concretă, materială a intertextualității, vom semnală indicația bibliografică, prezentă în cadrul ansamblului borgesian fie prin note situate la sfârșitul unei unități textuale (sau al unui grup de unități textuale), fie prin specificări inserate în însuși corpul textului. Dacă povestirile din ETCETERA, de pildă, sînt prevăzute cu o notă finală indicînd „izvorul” în care și-ar avea obîrșia fiecare din ele², iar la sfârșitul ISTORIEI UNIVERSALE A INFAMIEI figurează un riguros „indice al izvoarelor”, în alte texte, în schimb, indicația bibliografică apare ca *secvență internă*:

„A este último problema [John Wilkins] dedicó el libro *An Essay towards a Real Character and a Philosophical*

¹ Borges, *Nota sobre Walt Whitman*, DISC., p. 122. [„Înainte de a-l analiza, vreau să transcriu unele opinii care prefigurează, în mare, ceea ce voi spune apoi. Cea dintîi este a poetului englez Lascelles Abercrombie. « Whitman — citim — a extras din nobila sa experiență acea figură autentică și personală care este unul din puținele lucruri de seamă din literatura modernă: el însuși. » Cea de a doua este [...]”]

² Conform acestei note, *Historia de los dos que soñaron* („Povestea celor doi care au visat”) și-ar avea originea în Noaptea 351 din „Cartea celor O Mie și Una de Nopti”; *El brujo postergado* („Vrăjitorul amînat”) — în *Libro de Patronio* a Infantelui Don Juan Manuel, care ar fi preluat-o la rîndul lui din cartea arabă a celor „Patruzeci de diminețe și patruzeci de nopți”; *El espejo de tinta* („Oglinda de cerneală”) — în cartea lui R.F. Burton, *The Lake Regions of Equatorial Africa*; *El enemigo generoso* („Adversarul mărinimos”) — în *Anhang zur Heimskringla* (1893) de H. Gering etc.

Language (600 páginas en cuarto mayor, 1668). No hay ejemplares de ese libro en nuestra Biblioteca Nacional; he interrogado, para redactar esa nota, *The Life and times of John Wilkins* (1910), de P. A. Wright Henderson; el *Woerterbuch der Philosophie* (1924), de Fritz Mauthner; *Delphos* (1935), de E. Sylvie Pankhurst; *Dangerous Thoughts* (1939), de Lancelot Hoghen.¹

Despre autenticitatea acestor indicații (care, uneori, sînt adevărate capcane întinse atît cititorului candid, cît și doctului pedant) ar fi multe de spus; ea va constitui, însă, obiectul unuia din capitolele următoare.

1.3.3. Intertextualitatea în *exordium*

Trebuie menționată, în sfîrșit, ca zonă de maximă concentrare intertextuală, partea introductivă a narațiunii: *exordium*-ul. Într-adevăr, de cele mai multe ori, intertextul este întîiul care izbucnește, concentrat și dens, pentru a lăsa abia după aceea cuvîntul narațiunii borgesiene propriu-zise. *Exordium*-ul se configurează astfel ca spațiu de întîlnire și de fuziune între marele TEXT universal (perpetuu existent în conștiința autorului nostru) și textul-fragment borgesian, marcînd o dată mai mult inserția acestuia din urmă în vastitatea celui dintîi.

Această irupție a intertextului la începutul unității textuale cunoaște materializări diferite: fie un cumul de *citate* sau *indicații bibliografice*, care funcționează, în linii generale,

¹ Borges, *El idioma analítico de John Wilkins*, O. INQ., p. 139. [„Aces-tei ultime probleme [John Wilkins] i-a dedicat cartea *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* (600 de pagini in quarto maggiore, 1668). Nu există nici un exemplar al acestui volum în Biblioteca noastră Națională; am cercetat, pentru a redacta aceste rînduri, *The Life and times of John Wilkins* (1910), de P.A. Wright Henderson; *Woertebuch der Philosophie* (1924), de Fritz Mauthner; *Delphos* (1935), de E. Sylvia Pankhurst; *Dangerous Thoughts* (1939), de Lancelot Hogben.“]

după modelul celor prezentate mai sus, fie un veritabil bombardament de fapte și date (literare, istorice, sociale etc.) extrase din ansamblul TEXTULUI universal existent. În funcție de natura faptelor invocate, vom găsi acumulări *bibliografice* (sau *fals bibliografice*), *istorice* (sau *fals istorice*), *sociale*, *social-istorice* etc. Iată una dintre aceste acumulări intertextuale specific borgesiene, care adună laolaltă fapte de tipuri foarte diferite:

„En 1517 el Padre Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los *blues* de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, et tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trescientos millones gastados en pensiones militares, [...] el impetuoso film *Aléluya*, [...] el moreno que asesinó a Martín Fierro, la deplorable rumba *El Manisero*, [...] la cruz y la serpiente en Haití [...], la habanera madre del tango, el candombe. Además: la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell.”¹

¹ Borges, *El espantoso redentor Lazarus Morell*, HIST. INF., pp. 17–18. [„În anul 1517, părintele Bartolomé de las Casas a fost cuprins de o cumplită milă pentru indienii care se istoveau în chinuitorul iad al minelor de aur antiliene, și i-a propus împăratului Carol al V-lea să aducă negri, care să se istovească, ei, în chinuitorul iad al minelor de aur antiliene. Acestei curioase nevoi de variație a unui filantrop îi datorăm o infinitate de fapte: faimoasele *blues* ale lui Handy, succesul parizian al doctorului Pedro Figari, pictor din provincia Oriente, proza de bună calitate închinată negrilor evadați de către Vicente Rossi — oriental și el —, dimensiunile mitologice ale lui Abraham Lincoln, cei cinci sute de mii de morți ai Războiului de Secesiune, cele trei miliarde trei sute de milioane cheltuite cu pensiile militare [...], impetuosul film *Aléluya*, [...] negrul care l-a ucis pe Martín Fierro, deplorabila rumbă *Culegătorul de alune*, [...] crucea și șarpele în Haiti, [...] habanera precursoră a tangoului, dansul negru numit *candombe*. Și, pe lângă toate acestea: vinovata și magnifica existență a atrocității izbăvitor Lazarus Morell.”]

1.3.4. Funcționare

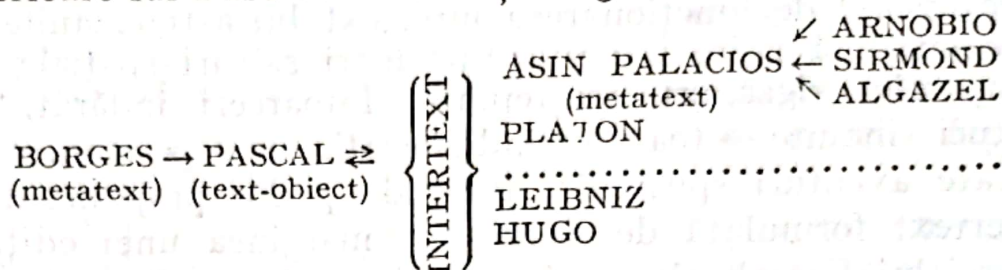
Mecanismul de funcționare a intertextului astfel manifestat este cu desăvârșire imprevizibil: mari salturi spațiale sau temporale, zigzaguri neașteptate, întoarceri îndărăt, noi salturi înainte — toate creînd senzația unei permanente și iscate aventuri spirituale. Iată, de pildă, propunerea de intertext formulată de Borges pe marginea unei ediții a operei lui Pascal, ale cărei note îi par incomplete și insuficiente:

„Al pie de algunos textos, el editor cita pasajes congéneres de Montaigne o de la Sagrada Escritura; ese trabajo podría ampliarse. Para ilustración del *Pari*, cabría citar los textos de Arnobio, de Sirmond y de Algazel que indicó Asín Palacios (*Huellas del Islam*, Madrid, 1941); para ilustración del fragmento contra la pintura, aquel pasaje del décimo libro de *La República*, donde se nos dice que Dios crea el Arquetipo de la mesa, el carpintero, un simulacro del Arquetipo, y el pintor, un simulacro del simulacro; para ilustración del fragmento 72 (*Je lui veux peindre l'immensité... dans l'enceinte de ce raccourci d'atome...*), su prefiguración en Leibniz (*Monadología*, 67), y en Hugo (*La Chauve-souris*) [...]”¹

Textul borgesian (care, în cazul de față, este de fapt un *metatext* — acela al textului lui Pascal) propune aici o adevărată *hartă intertextuală*, cu un traiect din cele mai neașteptate, care străbate zone din Arnobio, Sirmond și Algazel (accesibile

¹ Borges, *Pascal*, O. INQ., p. 138. „[În notele de subsol ale citorva texte, editorul citează pasaje echivalente din Montaigne sau din Sfînta Scriptură; acest travaliu s-ar putea extinde. Pentru ilustrarea *Pari*-ului, s-ar cuveni să fie citate textele din Arnobio, Sirmond și Algazel pe care le-a indicat Asin Palacios (*Urme ale Islamului*, Madrid, 1941); pentru ilustrarea fragmentului împotriva picturii, acel pasaj din cartea a zecea a *Republicii*, în care se afirmă că Dumnezeu creează Arhetipul mesei, lemnarul, un simulacru al Arhetipului, iar pictorul, un simulacru al simulacrului; pentru ilustrarea fragmentului 72 [...], prefigurarea lui în conceptul de microcosm, reapariția la Leibniz (*Monadologia*, 67), și la Hugo (*La Chauve-souris*) [...]]”

prin mijlocirea unui alt metatext — Asin Palacios —), sau din *Republica* lui Platon, pentru a ajunge chiar la unele ulterioare lui Pascal: Leibniz și Hugo.



Unul din traiectele cele mai întortocheate este, desigur, acela pe care îl oferă eseul intitulat *La Esfera de Pascal*. Intertextul pătrunde aici fie pe cale *directă* — fragmente din TEXTUL universal, citate sau amintite fără nici o mediație —, fie pe cale *indirectă*: fragmente a căror prezență e invocată prin mijlocirea unuia sau mai multor metatexte. În patru pagini de scris borgesian, 26 de conexiuni explicite cu TEXTUL infinit, realizând uneori salturi — progresive sau regresive — de câteva secole: de la Platon la enciclopedia „Speculum Triplex“ din secolul al XIII-lea; de la „Pantagruel“ la Solomon („Regii“, 8, 27); de la Bacon la „Geneză“, de la Robert South la Lucrețiu. Iată începutul acestui eseu borgesian împreună cu schema de succesiune (în ordinea stabilită de discurs) a celor 26 de *noduri intertextuale*:

„Seis siglos antes de la era cristiana, el rapsoda Jenófanes de Colofón [*întîiul nod*], harto de los versos homéricos que recitaba de ciudad en ciudad, fustigó a los poetas que atribuyeron rasgos antropomórficos a los disoses y propuso a los griegos un solo Dios, que era una esfera eterna. En el *Timeo*, de Platón [2] se lee que la esfera es la figura más perfecta y más uniforme, porque todos los puntos de la superficie equidistan del centro; Olof Gigon (*Ursprung der griechischen Philosophie*, 183) entiende que Jenófanes [3] habló analógicamente; el Dios era esferoide, porque esa forma es la mejor, o la menos mala, para representar la divinidad. Parménides [4], cuarenta años después, repitió la imagen («el Ser es semejante a la masa de una esfera bien redondeada, cuya fuerza es constante desde el centro en cualquier dirección»); Calogero

y Mondolfo razonan que intuyó una esfera infinita, o infinitamente creciente, y que las palabras que acabo de transcribir tienen un sentido dinámico (Albertelli: *Gli Eleati*, 148) [5]. Parménides enseñó en Italia; a pocos años de su muerte, el siciliano Empédocles de Agrigento [6] urdió una laboriosa cosmogonía [...]”¹

1 Xenophanes din Colophon

2 Platon (*Timeu*)

3 Xenophanes ← [MET.] Olof Gigon (*Ursprung der griechischen Philosophie*, 183)

4 Parmenides

5 Parmenides ← [MET. 1] { 1. Calogero } ← [MET. 2] Albertelli
2. Mondolfo

6 Empedocles din Agrigent

7 Hermes Trismegistul ↗ [MET. 1] Clement din Alexandria
← [MET. 2] Jamblicus
↘ [MET. 3] preoții lui Thoth
↘ [MET. 4] Alain de Lille (Alanus de Insulis)

8 presocratici

9 presocratici ↗ [MET. 1] Albertelli
↘ [MET. 2] Aristotel

10 Platon ← [MET.] *Roman de la Rose*

11 *Speculum Triplex*

12 *Pantagruel*

13 Solomon

¹ Borges, *La esfera de Pascal*, O. INQ., pp. 13–14. [„Cu șase veacuri înaintea erei creștine, rapsodul Xenophanes din Colophon [1], sătul de versurile homerice pe care le recita din cetate în cetate, se ridică împotriva poezilor care le atribuiau zeilor trăsături antropomorfe și le propuse grecilor un singur zeu, sub înfățișarea unei sfere eterne. În *Timeu*, Platon [2] afirmă că sfera este figura cea mai perfectă și mai uniformă, pentru că toate punctele suprafeței se află la distanțe egale față de centru; Olof Gigon (*Ursprung der griechischen Philosophie*, 183) [3] consideră că exprimarea lui Xenophanes era analogică; zeul lui unic era închipuit ca sferoid, pentru că acesta este corpul cel mai adecvat, sau cel mai puțin inadecvat, pentru a reprezenta divinitatea. Cu patruzeci de ani mai târziu, Parmenides [4] a repetat imaginea (« Ființa se aseamănă cu masa unei sfere bine rotunjite, a cărei forță este constantă dinspre centru în orice direcție »); Calogero și Mondolfo consideră că el ar fi intuit o sferă infinită, sau infinit crescătoare, și că formularea pe care am transcris-o mai sus are un sens dinamic (Albertelli; *Gli Eleati*, 149) [5]. Parmenides a profesat în Italia: la puțini ani după moartea lui, sicilianul Empedocles din Agrigento [6] a urzit o laborioasă cosmogonie [...]”]

- 14 Dante
- 15 Copernic (*De hypothesibus motuum coelestium commentariolus*)
- 16 Giordano Bruno (*Cena de las cenizas; De la causa, principio ed uno*)
- 17 Campanella
- 18 Bacon
- 19 capitolele V și VI din *Geneză*
- 20 John Donne (*Anatomy of the World*)
- 21 Milton ← [MET.] biografia lui Milton alcătuită de Johnson
- 22 Glanvill
- 23 Robert South
- 24 Lucretiu
- 25 Giordano Bruno
- 26 PASCAL

1.4. Axe ale intertextualității

Citirea faptelor, istorice sau culturale, ale unei civilizații prin mijlocirea altor fapte, aparținând unei alte civilizații, aflate uneori la depărtare de „veacuri și oceane” — după o formulare scumpă lui Borges —, constituie una din fazele obișnuite ale actului intertextual, a cărui desfășurare încorporează deopotrivă dimensiunea *spațială* și pe aceea *temporală*.

Ideea îndrăzneată de a vedea, de pildă, un text ca al celor O Mie și Una de Nopti, *re-scris* în coordonatele civilizației germane, degajă pentru Borges o fascinație greu de rostit... „Sînt, în șirul Noptilor, — spune el — minuni pe care mi-ar plăcea să le văd regîndite în germană”: nu doar „deliberatele prodigii ale repertoriului” stîrnesc închipuirea-i călătoare — atotputernicii sclavi ai unei lămpi sau ai unui inel, regina Lab care-i preschimbă pe musulmani în păsări, luntrașul de aramă cu talismane și formule magice pe piept —, dar și atîtea altele, mai generale, provenind din structura complexă și multiplă a cărții, din necesitatea de a completa, în mod obligatoriu, o mie și una de secțiuni. „Hazardul s-a jucat aici de-a simetria, de-a contrastul, de-a digresiunea” — rostește el în continuare. „Cîte n-ar izbuti un ins, un Kafka, să spunem, care ar organiza și nuanța aceste jocuri,

reconstruindu-le din unghiul neliniștilor germanice, al acelei profunde *Unheimlichkeit*?¹

Dimensiunea temporală a desfășurării intertextuale — sursă a celor mai stranii și nebănuite aventuri pe tărîmul relativității — e aceea care îl ispitește pe Borges în mod irezistibil:

„Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: « ¿ Cuánto tiempo has estado aquí? » « Un día o parte de un día », respondió.”²

Straniul glas al Coranului, evocat de ateul Borges cu neascunsă voluptate literară, ni-l amintește pe acela, nu mai puțin miraculos, al lui Cervantes:

„A esta sazón dijo el primo: « Yo no sé, señor don Quijote, cómo vuesa merced en tan poco espacio de tiempo como ha que está allá abajo, haya visto tantas cosas y hablado y respondido tanto. » « ¿ Cuánto ha que bajé? » — preguntó don Quijote. « Poco más de una hora » — respondió Sancho. « Eso no puede ser — replicó don Quijote — , porque allá me anocheció y amaneció, y tornó a anochecer y a amanecer tres veces, de modo que, a mi cuenta, tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra. » « Verdad debe decir mi señor — dijo Sancho — ; que como todas las cosas que le han sucedido son por encantamento, quizá lo que a nosotros nos parece una hora, debe de parecer allá tres días con sus noches. » « Así será » — respondió don Quijote.”³

¹ Vezi Borges, *Los traductores de las 1001 Noches*, HIST.ET., pp. 132–133.

² *Id.*, *El Milagro secreto*, FIC., p. 159. [„Și Dumnezeu îl făcu să moară vreme de o sută de ani și apoi îl însufleți și îi zise: « Cît timp ai stat aici? » « O zi sau o frîntură dintr-o zi », răspunse el.”]

³ Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, 1915, cap. XXIII: *De las admirables cosas que el extremado Don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos [...]*, pp. 619–620. [„Atunci spuse și vărul: — Mie nu-mi intră-n cap, seniore Don Quijote, cum se face că în timpul atît de puțin cît ai stat acolo jos ai văzut atîtea lucruri și ai vorbit și răspuns cîte și mai cîte. — Cît e de cînd am coborît? întrebă Don Quijote. — Ceva mai mult de-un ceas, răspunse Sancho. — Nu se poate, răspunse Don Quijote, fiindcă acolo m-a apucat noaptea și apoi s-au ivit zorile, și iarăși a înnoptat și s-au ivit zorile de trei ori în șir, în așa fel că, după socoteala mea, trei zile am stat în acele lăcașuri îndepărtate și ascunse vederii noastre. — Adevăr trebuie să grăiești, stă-

La amîndouă aceste incitante pagini se va fi gîndit Borges atunci cînd a închipuit magica dilatare a timpului într-una din faimoasele-i FICȚIUNI:

„Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden.”¹

Și tot la amîndouă se va fi gîndit atunci cînd a imaginat imposibila întîlnire cu Leopoldo Lugones — întîlnire ce ar fi trebuit să se petreacă după ani de zile de la moartea acestuia — și a intuit, nu fără nostalgie, că, odată intrați, și unul și celălalt, în cursul perpetuu al marelui TEXT, întîlnirea lor n-ar mai avea nimic straniu:

„En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído ese libro y que usted lo ha aceptado.”²

pîne, zise Sancho, căci după cum toate lucrurile ce ți s-au întîmplat sînt numai prin vrajă, poate că ceea ce nouă ne pare doar un ceas, acolo trebuie să pară cît trei zile, cu nopțile lor cu tot. — Așa o fi, răspunse Don Quijote.”] (Trad. Ion Frunzetti și Edgar Papu, ELU, București, 1965, vol. II, cap. XXIII — *Despre minunatele lucruri pe care neîntrecutul Don Quijote spuse că le-a văzut în adîncă peșteră a lui Montesinos* [...], pp. 216–217.)

¹ Borges, *El milagro secreto*, FIC., p. 166. [„Un an întreg îi ceruse lui Dumnezeu pentru a-și înhceia lucrarea: un an întreg îi dăruia atotputernicia sa. Dumnezeu înfăptuia pentru el un miracol secret: va cădea ucis de plumb german, la ceasul stabilit, — dar în închipuirea lui un an întreg se va desfășura între rostirea și executarea ordinului.”]

² *Id.*, *A Leopoldo Lugones*, HAC., p. 8. [„În punctul acesta visul meu se destramă, precum un strop în plinul apei. Vasta bibliotecă ce mă înconjură se află pe strada Mexico, nu pe strada Rodríguez Peña, iar domnia ta, Lugones, nu mai ești în viață de la începutul anului treizeci și opt. Vanitatea și nostalgia mea au urzit o scenă imposibilă. Așa va fi fiind (îmi spun), dar mîine voi fi murit și eu și timpurile noastre se vor confunda și cronologia se va pierde într-o lume de simboluri și într-un anumit fel va fi drept să afirm că eu ți-am oferit această carte și că domnia ta ai acceptat-o.”]

Timpul intertextualității este cu totul altul decât timpul comun. Noțiunea de anacronism dispare și miraculoasa călătorie în trecut sau în viitor (să ne amintim de simbolicul erou al lui Wells, care călătorește în mod fizic pe timpurile viitorului și se întoarce de acolo sfârșit și plin de colb, cu tîmplele albite, dar aducînd în mîna o floare veștejită¹) nu mai are aici nimic surprinzător.

În această lumină trebuie citită afirmația că „un mare scriitor își creează precursorii; îi creează și, într-un anume fel, îi justifică”², precum și examenul — tipic intertextual — pe care Borges încearcă să-l efectueze asupra unor precursori ai lui Kafka: acesta din urmă îi apăruse, la o primă abordare, singular și fără nici o posibilă conexiune cu alte zone ale literaturii; apoi, însă, după lecturi și re-lecturi frecvente, începe să-i regăsească tonul, sau deprinderile verbale, în texte din literaturi și epoci diferite: în cele ale lui Zenon din Elea, într-un apolog al lui Han Yu, prozator din veacul al IX-lea, în cîte o pagină din Kierkegaard, în poemul lui Browning *Fears and scruples*, într-o proză a lui Léon Bloy, în *Carcassonne* a lui Lord Dunsay...

Intertextul acționează aici în două direcții: dacă poemul lui Robert Browning, de pildă, „profetizează” opera lui Kafka, faptul de a-l fi citit pe Kafka întregește, nuanțează și modifică sensibil felul în care citim poemul. Demersul unui mare scriitor contribuie nu numai la configurarea viitorului, ci și la aceea a trecutului; existența textului kafkian determină *re-scrierea* poemului lui Browning, sau a povestirii lui Nathaniel Hawthorne, care, la rîndul lor, ne lasă să bănuim printre rînduri scriitura kafkiană:

„La circunstancia, la extraña circunstancia, de percibir, en un cuento de Hawthorne, redactado a principios del siglo XIX, el sabor mismo de los cuentos de Kafka que trabajó a principios del siglo XX, no debe hacernos olvidar que el sabor de Kafka ha sido creado, ha sido determinado, por

¹ Vezi Borges, *La flor de Coleridge*, O. INQ., pp. 20–21.

² Vezi: *Id.*, *Kafka y sus precursores*, O. INQ., p. 145.

Kafka. *Wakefield* prefigura a Franz Kafka, pero este modifica, y afina, la lectura de *Wakefield*. La deuda es mutua.”¹

Cea mai intensă expresie metaforică a acestor capricii ale intertextualității pare a fi manuscrisul lui Joseph Cartaphilus — alias Homer, „nemuritorul” — în ale cărui pagini un sagace comentator târziu denunță intruziuni din Plinius, Thomas de Quincey, Descartes și Bernard Shaw: să-l regăsești pe Homer în paginile lui Plinius, în ale lui Thomas de Quincey, Descartes sau Bernard Shaw poate fi contestabil, dar nu inadmisibil; să-i citești, însă, pe Plinius, pe De Quincey, pe Descartes sau pe Bernard Shaw în iscusitele potriviri de cuvinte ivite de Homer este, fără îndoială, jocul cel mai neașteptat pe care ni-l propune INTERTEXTUL.

1.5. Tipuri de intertext

„L'arrogance circule, comme un vin fort, parmi les convives du texte. L'intertexte ne comprend pas seulement des textes délicatement choisis, secrètement aimés, libres, discrets, généreux, mais aussi des textes communs, triomphants. Vous pouvez vous-même être le texte arrogant d'un autre texte”.

(ROLAND BARTHES)²

Există un intertext ales cu deliberare, dorit, căutat cu grijă, iubit chiar, — rod al unei opțiuni sau, cel puțin, al unei consimțiri. Acela pe care Ben Jonson, de pildă, îl alcătuiește

¹ Borges, *Nathaniel Hawthorne*, O. INQ., p. 84. [„Faptul, straniu fapt de a percepe într-o povestire de Hawthorne, elaborată la începuturile veacului al XIX-lea, savoarea povestirilor pe care Kafka le-a scris la începuturile veacului nostru, nu trebuie să ne facă să uităm că savoarea lui Kafka a fost creată, a fost determinată de Kafka însuși. *Wakefield* îl prefigurează pe Franz Kafka, dar acesta din urmă modifică, și modelează, lectura lui *Wakefield*. Datoria este reciprocă.”]

² Roland Barthes, *Roland Barthes*, Seuil, [Paris], 1974, p. 51. [„Aroganța circulă, precum un vin tare, printre oaspeții textului. Intertextul nu cuprinde doar texte delicat alese, iubite în taină, libere, discrete, generoase, dar și texte comune, triumfătoare. Tu însuși poți să fii textul arogant al unui alt text.”]

cu atentă rigoare atunci când, minat de dorința de a-și formula testamentul literar, alătură fragmente din Seneca, Quintilianus, Justus Lipsius, Vives, Erasm, Machiavel, Bacon și alții, socotind că prin paginile lor posteritatea îl va descifra mai bine decât prin paginile sale proprii.

Acela constituit de întâia tulburătoare înrîurire literară, sau mai vast culturală poate, de întâia scriitură pe care dorești s-o imiți, după care dorești fierbinte să se muleze rîndurile tale: „Peut-on — ou du moins pouvait-on autrefois — commencer à écrire sans se prendre pour un autre? [...] je commence à produire en reproduisant celui que je voudrais être. Ce premier voeu (je désire et je me voue) fonde un système secret de fantasmes qui persistent d'âge en âge, souvent indépendamment des écrits de l'auteur désiré.”¹

Cel pe care Barthes însuși mărturisește a-l fi găsit în *Jurnalul* lui Gide („comment ne se serait-il pas reconnu, désiré dans cet écrivain?”²) sau în *Les Nourritures terrestres*: „L'Abgrund gidien, l'inaltérable gidien, forme encore dans ma tête un grouillement têtue. Gide est ma langue originelle, mon *Ursuppe*, ma soupe littéraire.”²

Și mai există un altul care se impune, agresor și violent, sau se insinuează, tacit, pe nesimțite, independent de voința scriitorului (lectorului) sau, uneori, chiar împotriva ei. Intruziunea lui e contestată, mistificată sau, pur și simplu, ignorată (memoria intertextualității nu necesită justificări), dar nu poate fi nicicum împiedicată.

Intertextul cel mai stabil este, fără îndoială, acela constituit de „autorii preferați”, spre al căror text scriitorul (lectorul) se întoarce mereu, cu o neliniștitoare fascinație.

¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 103. [„Este oare cu putință — sau, cel puțin, ar fi fost altădată — să începi să scrii fără a te lua drept altul? [...] încep să produc reproducându-l pe acela cu care aș dori să mă asemăn. Acest întâi voeu (doresc și mă dedic totodată) plăsmuiește un sistem secret de fantasme care persistă de la o vîrstă la alta, adesea independent de scrierile autorului dorit.”]

² *Ibid.*, p. 103. [„cum ar fi putut oare să nu se recunoască în acest scriitor, să nu dorească să semene cu el?” „Abgrund-ul gidian, inalterabilul gidian alcătuiesc încă în mintea mea un încăpăținat zgomot de fond. Gide este limba mea originară, un fel de *Ursuppe*, hrana mea literară.”]

„Quant à l'auteur préféré je pense que c'est tout simplement celui qu'on relit périodiquement”¹ — scrie Barthes. „Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, Léon Bloy forman el censo heterogéneo de los autores que continuamente releo”² — enunță, ca într-un răspuns la distanță, Borges.

De fapt, TEXTUL literar care participă la scriitura borgesiană este practic nelimitat. Într-o analiză a *Divinei Comedii*, Sollers releva infinitudinea intertextualității dantești. Sub acest raport, considerațiile lui ar fi în mare parte aplicabile ansamblului de care ne ocupăm aici: „Peu de textes peuvent être en tout cas plus exemplaires pour nous que celui de la *Divine Comédie*, précisément dans la mesure où il arrive à organiser une scénographie qui fait se croiser et se redoubler un nombre considérable de données textuelles. Un tel texte ne « s'inspire » pas d'autres textes, il n'a pas de « sources »: il les relit, les réécrit, les redistribue dans son espace: il en découvre les jonctions, les sousbasements à la fois formels et idéologiques qu'il fait servir à sa propre séance.”³

Uneori, Borges însuși se recunoaște tributar unui intertext a cărui existență o intuiește sau o presupune în mod vag: astfel, „exercițiile de proză narativă” care alcătuiesc ISTORIA UNIVERSALĂ A INFAMIEI „derivă, cred” — afirmă el ezitant — „din recitirea lui Stevenson și a lui Chesterton, din primele filme ale lui Von Sternberg și, poate, dintr-o biografie a lui Evaristo Carriego”; în „Trei versiuni ale lui

¹ Roland Barthes, *Réponses*, in TEL QUEL („Roland Barthes”) nr. 47, 1971, p. 97. [„În ceea ce privește autorul preferat, socotesc că este, pur și simplu, acela pe care îl recitești periodic.”]

² Borges, *Prólogo* [a los ARTIFICIOS], FIC., p. 116. [„Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, Léon Bloy constituie censul eterogen al scriitorilor pe care-i recitesc în mod continuu.”]

³ Philippe Sollers, *op. cit.*, pp. 323—324. [„Puține texte, în orice caz, pot fi mai exemplare pentru noi decât acela al *Divinei Comedii*, tocmai în măsura în care el izbuteste să organizeze o scenografie care face să se întretaie și să se multiplice un număr considerabil de date textuale. Un asemenea text nu se « inspiră » din alte texte, nu are « izvoare »: el le recitește, le rescrie, le redistribuie în spațiul său propriu; le dezvăluie joncțiunile, temeliile formale și ideologice totodată, pe care le oferă la propria sa reprezentare.”]

Iuda" — declară altundeva —, „*mi se pare că percep o îndepărtată influență*” a lui Léon Bloy; „Casa lui Asterión”, precum și caracterul bietului protagonist, *s-ar datora* unei pînze a lui Watts, pictate în 1896; în „Zahir” și în „Aleph”, „*mi se pare că disting o oarecare influență*” a prozei lui Wells din «The Crystal Egg» etc.

În nici unul din cazurile de mai sus nu este vorba despre „izvoare de inspirație” sau despre „influențe”, în sensul curent al acestor termeni (chiar dacă Borges folosește uneori termenul *influjo* — „influență”), ci despre întâlniri de un tip cu totul special, în care scriitura borgesiană se lasă, într-o măsură mai mare sau mai mică, *traversată* de textele amintite.

Șirul numelor implicate în acest proces intertextual (ne referim doar la acelea pe care Borges însuși le rostește de-a lungul scriiturii sale) este uriaș. Iată aici, în ordinea cea mai arbitrară pe care o putem invoca, cea alfabetică (nici o dispunere ordonată ne convenind, de fapt, acestei nelimitate rețele de conexiuni cu infinitul, care constituie ceea ce numim *intertextualitate*), un fragment din lista de scriitori și texte a căror *analiză* e întreprinsă de-a lungul ansamblului borgesian:

Ascasubi, William Beckford, Henri Bergson, CABALA, Estanislao del Campo, Américo Castro, Cervantes, Chesterton, Coleridge, John Donne, Edward Fitzgerald, Flaubert, Philip Henry Gosse, Paul Groussac, Nathaniel Hawthorne, José Hernández, Bartolomé Hidalgo, Homer, Hudson, Henry James, Kafka, Omar Khayyán, Keats, Antonio Lussich, John Stuart Mill, William Morris, Friedrich Nietzsche, Pascal, Poe, Quevedo, Bertrand Russell, Bernard Shaw, Louis Stevenson, Tasso, Valéry, Gilbert Waterhouse, Leslie D. Weatherhead, H. G. Wells, Walt Whitman, Oscar Wilde, John Wilkins, Zenon din Elea.

Și o a doua listă, nici ea *in extenso*, cuprinzînd numele *citare* doar, sau *amintite*, pe parcursul aceluiași ansamblu:

Lascelles Abercrombie, Addison, Agripa, Sfîntul Augustin, CORANUL, Alfarabi, Angelus Silesius, Apolon din Rodhos, Apuleius, Ariosto, Aristotel, Attar, Avicena, Bacon, Balzac, Henry Barbusse, Baudelaire, BEOWULF, Henri Bergson, BHAGAVAD GITA, BIBLIA, Aleksandr Blok, Boetius,

Francis H. Bradley, Sir Thomas Browne, Giordano Bruno, BUDDHACARITA, Samuel Butler, Camoens, Georg Cantor, Carlyle, Lewis Carroll, Henry Céard, George Chapman, Chateaubriand, Cicero, Joseph Conrad, CORPUS DIONYSIACUM, Benedetto Croce, Nicolas din Cusa, Dante, Daniel Defoe, Democrit, René Descharmes, Dickens, Dostoievski, Dumesnil, T. S. Eliot, Emerson, Emile Faguet, Firdusi, Stefan George, André Gide, Goethe, Góngora, Sir Edmund Gosse, Rémy de Gourmont, Baltasar Gracián, Ricardo Güiraldes, Heraclit, Hobbes, Horațiu, Victor Hugo, Hume, Samuel Johnson, Ben Jonson, James Joyce, Jung, Kant, John Keats, Kierkegaard, Kipling, Andrew Lang, D. H. Lawrence, Leibniz, Hermann Lotze, Lucanus, Lucian din Samosata, Lucrețiu, Leopoldo Lugones, Raimundo Lulio (Ramón Lull), Mallarmé, Ezequiel Martínez Estrada, Fritz Mauthner, Melville, Juan de Mena, Marcelino Menéndez y Pelayo, John Middleton Murry, O MIE ȘI UNA DE NOPTI, MILINDA PANHA, Milton, MISHNAH, Montaigne, George Moore, Thomas Moore, Morris, Novalis, Parmenides, Petrarca, Pindar, Platon, Plotin, Alexander Pope, Ezra Pound, Marcel Proust, Quevedo, Thomas de Quincey, Renan, Rimbaud, Vicente Rossi, SAGA LUI GRETTIR, SAGA LUI NJAL, Schopenhauer, SEFER YETZIRAH, Seneca, Shakespeare, Shelley, Egil Skalagrimson, Snorri, Spencer, Gustav Spiller, Spinoza, Rudolf Steiner, Josph von Sternberg, Robert Louis Stevenson, Swedenborg, Swift, Swinburne, Taine, TALMUD, Jeremias Taylor, Tennyson, Sfântul Toma d'Aquino, Torres Villaroel, Mark Twain, Unamuno, Uspenski, Paul Valéry, Verlaine, Virgiliu, VISUDDHIMAGGA, Voltaire, Oscar Wilde, Virginia Woolf, Yeats, ZOHAR, Zola.

Și mai există, în sfârșit, un al treilea tip de intertext — pe care îl vom califica drept *neutru* sau *obiectiv* —, ales și intersectat în mod deliberat, ca și cel afectiv, dar fără altă funcție decât aceea referențială: un intertext „de lucru”, la care se apelează dintr-un scrupul de exactitate, pentru o verificare sau o întemeiere riguroasă a faptelor. În cazul de care ne ocupăm, *Diccionario enciclopédico hispanoamericano* de Montaner y Simón și diferitele ediții din *Encyclopedia britannica* — pe

care Borges le „bîntuie” (*fatiga*) cu neobosită fervoare —, *Decline and fall of the Roman Empire* de Gibbon, *Istoria literaturii chineze* de Herbert Allen Giles, *Istoria dominației arabilor în Spania* de José Arturo Conde, *Istoria războiului european* de Fritz Mauthner, *Biographical history of philosophy* de C. H. Lewes, *Istoria literaturii argentinienne* de Ricardo Rojas. Pentru Borges, aceste tomuri depășesc rolul unor simple instrumente de lucru și creează o ambianță *intertextuală* permanentă, obiectivă și riguroasă, indispensabilă scriiturii sale.

1.6. Jocul de-a intertextul

Pînă aici, latura gravă a lui Borges. Granița pe care textul borgesian o propune între serios și ludic este, însă, difuză și incertă: în căutarea unei metode de lucru — să-i spunem, „intertextuale” —, Pierre Menard, de pildă, înlătură dintru început „acele cărți parazitare care-l situează pe Crist pe un bulevard, pe Hamlet în plină Marsilie, iar pe Don Quijote în Wall Street”. Ca orice om de gust, Menard detestă asemenea carnavaluri zadarnice, în stare numai — spune el — să prilejuiască „vulgara plăcere a anacronismului sau (ceea ce e și mai rău) să ne fascineze cu ideea primară cum că toate epocile ar fi egale sau că ar fi diferite”¹. (Himera pe care o urmărește cu înverșunare Pierre Menard reprezintă, de fapt, *cazul-limită* al intertextualității: „să fii în continuare Pierre Menard și să ajungi la *Don Quijote* prin experiențele lui Pierre Menard”²; în această situație-limită, inserția textului-fragment în TEXTUL infinit — reprezentat prin textul lui Cervantes — și intruziunile acestuia în textul-fragment ar trebui să realizeze o sudură atît de perfectă, încît să ducă la identificarea totală a celor două texte.)

¹ Vezi Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, FIC., p. 49.

² *Ibid.*, p. 50.

A face caricatura unui fapt (anacronizantele „cărți parazitare” nu sînt altceva decît caricatura intertextualității rău manevrate) și a o anula după aceea, cu subtilă ironie, așa cum face Borges aici, înseamnă însăși acceptarea faptului: dar la capătul unui drum întortocheat, unde hotarele între o etapă și alta rămîn incerte iar deslușirea lor o permanentă enigmă propusă dezlegării.

În acest joc — la care Borges consimte uneori în treacăt, pentru a-l transforma, alte dăți, în propunere sistematică — se integrează, printre altele, inventarea *falsului intertext*, insinuat adesea, pe neobservate, în limitele intertextului real. Dificultatea în a-l detecta este sporită de verosimilul pe care Borges i-l conferă, și de întrepătrunderea aproape inextricabilă a celor două planuri.

Jocul de-a intertextul, pe care Borges se complace de atîtea ori în a-l pune la cale, dezvăluie două modalități fundamentale distincte: cea dintîi, desfășurată în actul *scriiturii*, constituie un joc al scriitorului, la care lectorul, avertizat din vreme, este chemat numai să asiste; instrumentul jocului e *intertextul ipotetic*, pe care Borges îl creează pornind de la fapte reale și avînd de fiecare dată grijă să-l prevină în mod explicit pe cititor de transportarea lui pe terenul ficțiunii. Participarea cititorului se configurează aici nu ca *actio*, ci ca *inspectio* și *aestimatio*, funcția sa în raport cu jocul nefiind aceea de *actor* (care-i revine scriitorului), ci doar de simplu *spectator*.

Cea de a doua modalitate e concepută, dimpotrivă, ca joc al cititorului (sau cu cititorul) și e făcută să se desfășoare în actul *lecturii*: instrumentul jocului este aici intertextul *fals* — în întregime *fals* —, insinuat în rețeaua celui real fără ca cititorul să-și dea seama, și oferit spre identificare perspicacității acestuia. Devenit fără voie detectiv, cititorul se vede astfel dintr-odată inclus (de rîndul acesta cu o funcție activă) într-un joc ale cărui reguli îi sînt necunoscute și pe care va trebui să le descopere singur.

1.6.1. Intertextul ipotetic

Crearea acestui tip de intertext cunoaște, la Borges, două variante: una ar fi utilizarea de personaje (literare sau istorice) inventate (dar verosimile), în jurul cărora este urzit un intertext alcătuit din elemente reale; cealaltă, recurgerea la personaje (sau texte) reale, în jurul cărora se construiește, dimpotrivă, un intertext fictiv. Esența jocului constă așadar — în ambele cazuri —, din suprapunerea (explicită și nedisimulată) a nivelelor *historia* și *historia falsa*.

Întîia variantă este ilustrată, de pildă, în „Trei versiuni ale lui Iuda”: în jurul protagonistului, Nils Runeberg — personaj fictiv dar cu desăvîrșire verosimil —, Borges imaginează un intertext ale cărui puncte de inserție sînt *reale*, sau, altfel spus, imaginează diferite organizări textuale, ale căror coordonate sînt reale și ale căror configurări sînt posibile. Avertismentul că ne aflăm pe teritoriul *posibilului* și nu pe cel al *realului* e constituit de prezența unor forme de subjonctiv imperfect și de condițional, pe care le subliniem în continuare:

„En el Asia Menor o en Alejandría, en el segundo siglo de nuestra fe, cuando Basílides publicaba que el cosmos era una temeraria o malvada improvisación de ángeles deficientes, Nils Runeberg *hubiera dirigido*, con singular pasión intelectual, uno de los conventículos gnósticos. Dante *le hubiera destinado*, tal vez, un sepulcro de fuego: su nombre *aumentaría* los catálogos de heresiarcas menores, entre Satornilo y Carpócrates: algún fragmento de sus prédicas, exornado de injurias, *perduraría* en el apócrifo « Liber adversus omnes haereses » o *habría perecido* cuando el incendio de una biblioteca monástica devoró el último ejemplar del « Sintagma ». En cambio, Dios le deparó el siglo XX y la ciudad universitaria de Lund.”¹

¹ Borges, *Tres versiones de Judas*, FIC., p. 169. [„În Asia Mică sau în Alexandria, în cel de al doilea veac al credinței creștine, în vremurile cînd Basilides proclama cu tărie că uriașul cosmos nu e decît o temerară sau perversă improvizație a unor îngeri iresponsabili, Nils Runeberg *ar fi condus*, cu singulară pasiune intelectuală, unul din conciliabulele gnostice. Dante *i-ar fi destinat*, poate, un mormînt de foc; numele lui *ar fi sporit*

Cea de a doua variantă este și mai bogat reprezentată. O ilustrează, înainte de toate, *citatele și atitudinile imaginare* puse pe seama unor autori reali sau a unor personaje autentice, și răspunzând aceleiași permanente aspirații borgesiene de *re-scriere* a TEXTULUI universal:

„Nietzsche, interogat, ar fi replicat că [...]”¹

„Poate că zidul a fost o sfidare și că Shih Huang Ti s-a gândit [...]”²

O ilustrează, de asemenea, *reconstituirile ipotetice* ale unor destine ilustre și, mai cu seamă, ale unor momente cruciale din aceste destine, căci, pentru Borges, atare momente sînt mai încărcate de semnificații decît o viață întreagă: „orice destin, oricît de lung și complicat ar fi, constă de fapt *dintr-un singur moment*: momentul în care insul înțelege pentru totdeauna cine este.”³

Așa, de pildă, sub semnul formulei tipic borgesiene „*nada cuesta imaginar que [...]*” („nimic nu ne împiedică să ne imaginăm că [...])”, *Una rosa amarilla* („Trandafirul galben”) reconstituie ipoteticul moment crucial al vieții lui Giambattista Marino — „pe care glasurile unanime ale Faimei îl numiseră nu o dată noul Homer și noul Dante” —, profunda revelație pe care acesta ar fi avut-o cu puțin înaintea morții: privind, în lumina senină a amurgului, strălucitorul trandafir galben pe care degetele atente ale unei femei îl așezaseră într-o cupă, la căpățiul lui (detalii de o mare concretețe — coloanele sculptate ale vastului pat spaniol, lumina tihnită a unei eventuale terase privind către apus, grădina care își multiplică treptele coborîtoare înspre oglinda apei — fac și mai percutant verosimilă scena), Marino, iluminat, *înțelege*: el vede în sfîrșit trandafirul, îl vede cu

lista eresiarhilor minori, între Saturnil și Carpocrate; vreun fragment al predicilor sale, ornat de injurii, *ar fi dăinuit*, poate, în apocriful „*Liber adversus omnes haereses*” sau *ar fi pierit* cînd incendiul unei biblioteci monastice a devorat ultimul exemplar din „*Sintagma*”. În locul tuturor acestor posibilități, Dumnezeu i-a hărăzit veacul al XX-lea și orașul universitar Lund.”]

¹ Vezi Borges, *Nota sobre Walt Whitman*, DISC., p. 127.

² Vezi Borges, *La muralla y los libros*, O. INQ., p. 11.

³ Vezi Borges, *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, AL., p. 55.

adevărat, cu aceeași intensitate concentrată cu care Adam trebuie să-l fi văzut în paradis. Marino realizează dintr-o dată că esența existențială a rozei este asigurată nu de cuvintele faimoaselor versuri pe care el însuși i le închinase, ci de propria ei eternitate, și că trufașele, grelele tomuri pe care vanitatea lui le închipuise drept oglindă a universului nu erau, de fapt, decât un detaliu infim care se adăuga imensității lumii, stabilind față de aceasta nu o relație de echivalență, ci una de simplă însumare. „Esta iluminación alcanzó Marino en la víspera de su muerte”, încheie Borges ipotetica reconstituire, și, fără a se mulțumi doar cu atât, adaugă: „y Homero y Dante acaso la alcanzaron también.”¹

Alteori, intervenția se produce pe teritoriul unor faimoase texte literare, a căror integritate este violată prin introducerea unui detaliu inexistent în varianta originală, dar care este întotdeauna perfect motivat (uneori chiar prin explicații și incursiuni de istorie literară) și ireproșabil integrat în logica textului; intervenția unui asemenea detaliu îngăduie configurarea unei (de obicei *unor*) desfășurări ulterioare care se îndepărtează cu totul de cea cunoscută:

„Să ne închipuim” — propune Borges — „că la Toledo se descoperă manuscrisul unui text arab și că paleograful îl declară ca fiind scris de însăși mâna acelui Cide Hamete Benengeli din care Cervantes s-ar fi inspirat pentru *Don Quijote*. În text citim că eroul, care, precum bine se știe [...]” (și aici urmează o prezentare sintetică a personajului care ne situează cu mare exactitate în coordonatele cervantine), „descoperă, după una din multele-i lupte, că a ucis un om. În acest punct fragmentul încetează; *problema este să ghicim, sau să presupunem, cum reacționează Don Quijote.*”²

Și de aici pornește construirea ipoteticelor reacții ale personajului în fața unui act care în textul lui Cervantes nu s-a petrecut niciodată, dar a cărui verosimilitudine este de

¹ Borges, *Una rosa amarilla*, HAC., pp. 31–32. [„Această revelație a avut-o Marino înaintea morții sale, și poate că Homer și Dante au avut-o și ei.”]

² Vezi Borges, *Un problema*, HAC., p. 29.

netăgăduit. Borges presupune trei posibilități, toate conformându-se, cu fidelitate perfectă, organizării reale a textului cervantin, a cărui *re-scriere* este efectuată, așadar, cu propriile lui mijloace. Fără a se mulțumi, însă, numai cu atât, Borges duce operația mai departe: el imaginează și o a patra variantă, care ne smulge, de rîndul acesta, din lumea plăsmuită de Cervantes, din înseși coordonatele civilizației spaniole și chiar din ale celei occidentale, și închipuie reacția personajului într-o ambianță „mai veche, mai complexă și mai obosită”, care ar fi cea a tainicului Industan.

De aici pînă la fabuloasa și metodică elaborare de *hröniri*¹ din *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, care „le-a furnizat servicii prodigioase arheologilor” și care a îngăduit „interogarea și chiar modificarea trecutului, devenit acum la fel de plastic și de supus ca prezentul”, nu mai lipsește decît un pas. Pasul care ar îngădui, de pildă, să faci să nu se fi întîmplat un lucru petrecut aieva, și care îngăduie, în *La otra muerte* („A doua moarte”), ca personajul — Pedro Damián — să re trăiască în clipa morții, cu integră demnitate de astă dată, un episod rușinos petrecut în viața lui cu patruzeci de ani în urmă; modificarea trecutului lui Pedro Damian e însoțită de ștergerea completă, în mintea tuturor celor ce-l cunoscuseră — fie și în treacăt — a amintirii primei variante, la care fuseseră martori sau despre care auziseră.

Tentația unei asemenea mînuiri ludice a resurselor intertextualității rămîne însă, pentru șăgalnicul cărturar, o himeră livrescă pe care știe s-o stăpînească la vreme: concretizarea ei (postulată de la început ca imposibilă) ar înfățișa riscuri nemăsurate; căci nu trebuie uitată nici o clipă concatenarea de cauze și de efecte care-i atît de vastă și de strînsă totodată, încît anularea *unui singur* fapt al trecutului, oricît de neînsemnat ar părea, duce, în mod inevitabil, la invalidarea pre-

¹ În *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, FIC., p. 27, Borges explică în modul următor noțiunea de *hrönir*: „Nu este de fel neobișnuită, în regiunile mai vechi de pe Tlön, duplicarea obiectelor pierdute. Două persoane caută un creion; cea dintîi îl găsește și nu spune nimic; cea de a doua găsește un al doilea creion, nu mai puțin real, dar mai adecvat așteptărilor sale. Aceste obiecte secundare poartă numele de *hrönir* și sînt de formă ușor imperfectă, dar de lungime întrucîtva mai mare”.

zentului: „Modificar el pasado no es modificar un solo hecho, es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras: es crear dos historias universales.”¹

O ilustrează, în sfârșit, toate acele răscruci intertextuale de unde textul pornește pe un drum diferit de cel pe care îl știam: dacă imaginează nodul intertextual *Hawthorne-Kafka* și îl presimte pe Kafka în paginile lui „Wakefield”, Borges împinge imaginația intertextuală și mai departe, căutînd să deslușească nu cum e anticipat Kafka în scriitura lui Hawthorne, ci *cum ar fi scris Kafka același text*: „Si Kafka hubiera escrito esa historia, Wakefield no hubiera conseguido, jamás, volver a su casa [... etc.]”²

1.6.2. Intertextul fals

Conservînd aceeași aparență de autenticitate pe care o acuza și intertextul ipotetic, această a doua modalitate a jocului borgesian îi întinde cititorului subtile capcane literare. Variantele pe care le imaginează Borges sînt dintre cele mai năstrușnice.

Vom găsi, de pildă, *citatul fals* (dar întotdeauna perfect verosimil), atribuit unor autori reali și însoțit, cel mai adesea, de indicații bibliografice amănunțite, care nu corespund însă realității. Cazul extrem ne pare a fi cel al unei *auto-citări* borgesiene care trimite în corpul aceluiași volum (o verificare atît de lesnicioasă face ca cititorul să înlăture posibilitatea unui fals) și care, totuși, nu apare la locul indicat și nici alt-

¹ Borges, *La otra muerte*, AL., p. 78. [„Modificarea trecutului nu înseamnă doar modificarea unui singur fapt; înseamnă anularea consecințelor acestuia, care tind să fie infinite. Altfel spus: înseamnă să crezi două istorii universale.”]

² *Id.*, *Nathaniel Hawthorne*, O. INQ., p. 84. [„Dacă această istorie ar fi fost scrisă de Kafka, Wakefield n-ar fi izbutit pentru nimic în lume să se mai întoarcă.”]

unde va în textul borgesian (și în acest caz, însă, ca în toate celelalte, citatul este pe deplin verosimil):

„La tercera opinión es mía (*En esta edición, pag. 51*). «Casi todo lo escrito sobre Whitman está falseado por dos interminables errores [...] etc.»¹

Ușurința extremă cu care ar putea fi descoperit falsul ne face să ne gândim, pe de altă parte, la o dublă astuție a lui Borges, menită, ca și în alte împrejurări, să-i îngăduie cititorului descoperirea jocului.

În același sens funcționează *indicația bibliografică* ce trimite la o operă *reală*, dar al cărei punct de pornire este constituit de o operă *falsă*: despre romanul inexistent *Nata* — de pildă —, aparținând mult elogiului dar inexistentului autor Federico Juan Carlos Loomis, ni se spune cu tot seriosul că a fost calificat de o autoritate indiscutabilă ca Enciclopedia Bompiani „drept culminație a ceea ce avea să dobândească denumirea de întâia perioadă loominiană”².

Nu mai puțin derutant ni se înfățișează *intertextul real* (sau, mai exact, alcătuit din *elemente reale*) care e construit cu simulată rigoare în jurul unui text ce nu există: „En el «oncenno tomo» [de «A first Encyclopaedia of Tlön»] hay alusiones a tomos ulteriores y precedentes. Néstor Ibarra, en un artículo ya clásico de la NRF, ha negado que existen esos aláteres; Ezequiel Estrada y Drieu La Rochelle han refutado, quizá victoriosamente, esa duda. [...] Alfonso Reyes [...] propone [...]”³

Descumpănirea cititorului ajunge însă la punctul cel mai înalt atunci când intertextul urzit în jurul unui text inexistent (UQBAR, de pildă) este alcătuit dintr-un amestec de elemente

¹ Borges, *Nota sobre Walt Whitman*, DISC., p. 122. [„Cea de a treia opinie este a mea (*în prezenta ediție, pag. 51*). «Aproape tot ce s-a scris despre Whitman e deformat de două interminabile erori [...]»”]

² Vezi Borges — Bioy Casares, *Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis*, BUST. DOM., p. 47.

³ Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, FIC., p. 19. [„În cel de al unsprezecelea volum [din «A first Encyclopaedia of Tlön»] apar aluzii la tomuri ulterioare și precedente. Néstor Ibarra, într-un articol deja clasic din NRF, a negat faptul că aceste anexe ar exista; Ezequiel Martínez Estrada și Drieu La Rochelle au combătut — în mod victorios, pe cât se pare — această îndoială. [...] Alfonso Reyes [...] propune [...]”]

reale și *false*, inextricabil adunate laolaltă: astfel, alături de titluri autentice cum ar fi *Encyclopaedia Britannica*, din 1902, sau retipărirea ei integrală din 1917 (*The Anglo-American Encyclopaedia*), *Atlas-ul* lui Justus Perthes sau *Die Erdkunde* de Ritter — ni se prezintă, fără nici o discriminare, altele, în întregime (sau doar pe jumătate) false: „*History of the land called Uqbar* de Silas Haslam (1874)“ sau „*Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* de Johannes Valentinus Andreä (1641)“ constituie exemple concludente.

1.7. Coordonate ale intertextualității borgesiene

Ce reprezintă, de fapt, acest imens *TEXT* generalizat în care *textul borgesian* se înscrie în mod (in)voluntar, către care se deschide nelimitat și inepuizabil? Cum se configurează el pentru Borges?

„Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses [...] Han transcurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido la ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín. ¿Qué he hecho después, qué haré, sino tejer y destejer imaginaciones derivadas de aquéllas?“¹

¹ Borges [confesiune formulată cu prilejul atribuirii Marelui Premiu de Onoare al Societății Argentinienne a Scriitorilor cărții sale *FICCIONES*], in *SUR*, 129/1945, pp. 120—121. [„Fapt sigur este că am copilărit într-o grădină, îndărătul unui zid lung, și într-o bibliotecă plină de nesfârșite tomuri în engleză [...]. S-au scurs de atunci peste treizeci de ani, casa în care mi s-au revelat aceste ficțiuni nu mai există, am străbătut orașele Europei, am uitat mii de pagini, mii de inconfundabile chipuri omenești, dar îmi dau seama că, în mod esențial, n-am părăsit niciodată biblioteca și grădina aceea. Ce-am făcut oare de atunci și ce voi face de-acum înainte, dacă nu să țes și să destram năluciri înfiripate din acelea?“]

Întîia coordonată — pe care o schițează și această mereu reînnoită mărturisire borgesiană — ne pare a se defini ca *livresc-universală*, termenul *livresc* incluzînd aici atît filonul pur *literar*, cît și pe acela *istoric*, receptate amîndouă *prin mijlocirea cărților*. Tipul de text produs de scriitura borgesiană străbate așadar, fără încetare, marele TEXT literar-istoric al lumii, de care se lasă, la rîndul lui, neconținut întrețaiat, cu conștiința — orgolioasă și umilă totdeodată — că nu există opere definitiv închise și de neatins; căci, invocînd o admirabilă formulare a lui Sollers, „[pour ce type de texte] il n'y a pas d'oeuvres fétiches closes, constituées une fois pour toutes. Il réactive le tissu des livres, il fait se couper les livres les uns par les autres et les amène à s'inscrire au-delà de leurs limites dans un texte généralisé.”¹

De cealaltă parte a zidurilor bibliotecii, dincolo de grilajul ascuțit care închidea grădina, răsunau, însă, glasuri — altele decît cele ale cărților —, glasurile mahalelor sărace, „cu ulicioare hazardate și amurguri de neuitat”, spre care vastul cîrturar era chemat irepresibil.

Acolo era scena unde evolua acel faimos erou al atîtor pagini borgesiene — căruțaș, zurbagiu, bătaș sau cuțitar, „plebeu al orașelor și al confuzelor mahalale, după cum visatul *gaucho* era plebeul nesfîrșitei cîmpii sau al piscurilor stîncose”² —, acela care, cu un termen greu de tradus, își zicea, semeț, „el compadrito”. Și, tot acolo, în cafeneaua tulbure sau pe maidanele incerte, clocoteau „destine aprige și furtunoase”, ce revărsau peste periferia mizeră a hibrizei metropole savoarea aceea aspră și fără asemănare pe care o regăsim transpusă, cu o intensitate aproape brutală, în „Moartea și busola” sau în „Evaristo Carriego”: savoarea

¹ Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 324. „[pentru acest tip de text] nu există opere-fetiș, închise, constituite odată pentru totdeauna. El reactivează țesutul oărților, le face să se întretaie unele cu altele și să se înscrie, dincolo de propriile lor granițe, într-un text generalizat.”]

² Vezi Borges, *Prólogo a la primera edición*, EL COMPADRITO, pp. 7 și 11.

neprefăcută, goală de pitoresc, a mahalelor sărmene, nesfârșite și eterne — „adevăratul, adâncul Buenos Aires“, în care Borges și-a găsit nu o dată reazem.

„Porque Buenos Aires es hondo, y nunca, en la desilusión o el penar, me abandoné a sus calles sin recibir inesperado consuelo, ya de sentir irrealidad, ya de guitarras desde el fondo de un patio, ya de roce de vidas. *Here and here did England help me*, aquí y aquí me vino a ayudar Buenos Aires.“¹

Vom defini această a doua coordonată ca *social-argentiniană*. Locul **SCRIITURII** borgesiene, al acelei producții pe care am convenit s-o numim *textul borgesian*, implică, în egală măsură, *biblioteca* și *mahala* mizeră din Buenos Aires. Aceste coordonate operează selecția celor două tipuri de **TEXT**, *literar-istoric (universal)* și *social (argentinian)*, care interferează cu *textul borgesian*, exprimând caracteristicile majore ale intertextualității lui.

Concepția *textului ca intertextualitate*, așa cum am încercat s-o analizăm în cazul producției textuale borgesiene, înseamnă, înainte de orice, *transgresare*. Transgresare a *limitelor autorului* și a dreptului său de proprietate asupra „operei“ (aici colaborează și concepția *textului ca dublu SCRITURĂ/LECTURĂ*, care-l transformă pe cititor în co-autor), și, totodată, transgresare a limitelor *sistemului textual*, care încetează de a se mai comporta ca structură închisă și definitivă. Acestor aspecte vom încerca să le dedicăm capitolele ce urmează.

¹ Borges, *Palermo de Buenos Aires*, EV. CARR., pp. 29—30. [„Pentru că Buenos Aires e profund și niciodată, în dezamăgire sau durere, nu m-am abandonat străzilor lui fără a primi în schimb o neașteptată mângâiere: ori aripa fugară a uitării, ori zvonuri de ghitară în bezna unui patio, ori freamătul însuși al vieții. *Here and here did England help me*, de câte ori nu m-a mintuit Buenos Aires.“]

2. Fuga autorului

„L'écriture n'est pas un idiolecte personnel (comme l'était l'ancien style), c'est une énonciation (et non pas un énoncé) à travers laquelle le sujet joue sa division en se dispersant, en se jetant en écharpe sur la scène de la page blanche.”

(ROLAND BARTHES)

Una din legile de neclintit ce guvernează opera clasică este presupunerea și recunoașterea obligatorie a existenței unui *Autor*, *părinte* și *proprietar* legal al operei. Mai mult, orice operă narativă comportă un *narator* (un *eu* — subiect al enunțării), care nu se confundă (aproape niciodată) cu *autorul*, ci îndeplinește, pur și simplu, un rol desemnat de acesta, e unul din personajele create de el:

„En principe,” — spune Roland Barthes — „celui qui dit *je* n'a pas de nom (cas du narrateur proustien); mais en fait *je* devient tout de suite un nom, son nom. Dans le récit [...] *je* n'est plus un pronom, c'est un nom, le meilleur des noms; dire *je*, c'est inmanquablement s'attribuer des signifiés; c'est aussi se pourvoir d'une durée biographique, se soumettre imaginaiement à une « évolution » intelligible, se signifier comme objet du destin, donner un sens au temps. A ce niveau, *je* [...] est donc un personnage.”¹

¹ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, [1970], p. 74. [„În principiu, oel care spune *eu* n-are nume (situația naratorului proustian); dar, de fapt, *eu* devine imediat un nume, numele lui. În narațiune [...] *eu* încetează de a mai fi un pronume, el devine un nume, cel mai potrivit dintre nume; a spune *eu* înseamnă negreșit a-ți atribui semnificații; înseamnă, totodată, a-ți asuma o durată biografică, a te supune în mod imaginar unei „evoluii” inteligibile, a te semnifica pe tine însuți ca obiect al destinului, a da un sens timpului. La acest nivel, *eu* [...] este, deci, un personaj.”]

Dacă în epopee, în povestire, în nuvelă, atitudinea autorului s-a supus totdeauna unei reglementări destul de precise, în roman — mai cu seamă în cel al ultimelor două secole — această atitudine oferă o imensă varietate de posibilități: un narator se vrea ingenuu, un altul umorist cu vervă, un al treilea se lasă înduioșat de povestire, altul adoptă un ton de ironie rece, ori afișează o morgă detașată... Din toate trăsăturile proprii acestei specii — constată Wolfgang Kayser referindu-se la roman — ampla diversitate în povestire e poate cea mai importantă, una din marile atracții ale romanului constând desigur și în faptul că el este relatarea unui locutor individual și personal.¹

Viziunile, punctele de vedere sau perspectivele narațiunii — modalități în care naratorul percepe faptele relatate — se așază, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, printre cele mai incitante obiecte de investigare ale teoriei literare. Percy Lubbock (cercetînd operele lui Balzac, Flaubert, Tolstoi, Henry James), Georges Blin (ocupîndu-se de opera lui Stendhal), Gérard Genette (dedicîndu-se paginilor lui Proust) sau Tzvetan Todorov (romanului epistolar al lui Laclos, „Les liaisons dangereuses”) le închină studii de mare interes. Un întreg șir de situații nuanțate și complexe ni se dezvăluie între două poziții extreme: aparenta absență a naratorului (naratorul invizibil: „narațiunea obiectivă”) și intervenția lui explicită.² Jean Pouillon³ vorbește despre trei viziuni posibile: „par derrière” (naratorul știe mai mult decît personajul său — formulă a narațiunii clasice); „avec” (naratorul nu știe nimic în plus față de personaje — viziune a epocii moderne); „du dehors” (autorul știe mai puțin decît oricare personaj — formulă tipică pentru secolul nostru).

Ruptura totală realizată în acest sens de romanul contemporan anulează, îndrăzneț, orice tipare previzibile: „le roman contemporain a franchi cette limite comme bien

¹ Vezi Wolfgang Kayser, *Qui raconte le roman?*, in POÉTIQUE, Seuil, [Paris], 4/1970, p. 504.

² Vezi Tzvetan Todorov, *Poétique*, in QU'EST-CE QUE LE STRUCTURALISME?, Seuil, Paris, [1968], pp. 118—121.

³ Jean Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, Paris, 1946.

d'autres, et n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable et flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la personnalité."¹

Altfel spus, dacă în textul clasic enunțurile (sau cele mai multe dintre ele) își aveau o origine bine determinată, iar stabilirea drepturilor de paternitate și posesiune nu ridică, în privința lor, nici o problemă, textul modern se caracterizează, dimpotrivă, printr-o manifestă *transgresare a proprietății*. Dacă admitem conceperea *textului ca intertextualitate* și pe cea a *textului ca dublu scriitură/lectură*, problema autorului dispare de la sine: textul astfel gândit ne apare, dintr-o dată, ca „loc de intersecție a cel puțin două discursuri”; problema *celuilalt* e pusă în însăși textura lui, și orice considerare a textului dintr-o perspectivă *individualistă* (textul ca expresie a unui individ izolat, a unui temperament sau a unui „eu” solitar) trebuie înlăturată din prima clipă.²

Pluralitatea textului modern exclude posibilitatea de a stabili o origine precisă a enunțării iar, pe de altă parte, această imposibilitate constituie, tocmai ea, unul dintre indiciile pluralității textuale. („Plus l'origine de l'énonciation est irréparable, plus le texte est pluriel.”³)

Concepția textuală a lui Sollers, invocată la începutul paginilor de față, și inspirată, la rîndul ei, de *Obiectul Capitalului* lui Althusser — aceea a *textului ca punere în scenă* — subliniază tocmai această francă absență a paternității: textul este văzut aici ca un adevărat spectacol, ca un teatru „qui est à la fois sa propre scène, son propre texte, ses propres acteurs, ce théâtre dont les spectateurs ne peuvent en être, d'occasion, spectateurs, que parce qu'ils en sont d'abord les

¹ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, [Paris, 1972], p. 251. [„romanul contemporan a trecut această limită, așa cum a făcut cu multe altele, și nu ezită să stabilească între narator și personaj(e) o relație variabilă și fluidă, vertij pronominal acordat cu o logică mai liberă, și cu o noțiune mai complexă a personalității.”]

² Vezi Jean-Louis Houdebine, *Première approche de la notion de texte*, in TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, [1968], p. 272.

³ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 48. [„Cu cît originea enunțării e mai greu reperabilă, cu atît pluralitatea textului este mai mare.”]

acteurs forcés, pris dans les contraintes d'un texte et de rôles dont ils ne peuvent être les auteurs, puisque c'est, par essence, un théâtre sans auteur"¹.

Asemeni fabuloaselor clopote ale Romei, al căror glas tumultuos deschide triumfal un bine cunoscut roman al lui Thomas Mann (început invocat de Wolfgang Kayser în studiul său *Qui raconte le roman?*), asemenea acelor clopote ce sună irepresibil în clopotnițele lor goale, fără ca nimeni să le facă să sune — nimeni, afară doar de misteriosul „spirit al povestirii” („C'est lui qui dit: *Toutes les cloches sonnaient* et, en conséquence, c'est lui qui les fait sonner”²) —, textul modern nu reclamă și nu admite AUTOR: așa cum sugerează Thomas Mann, textul modern se narează pe sine însuși.

Din această pricină și în măsura în care ansamblul borgesian va fi considerat *text*, sub cele două aspecte pe care concepția noastră despre text le implică (*textul ca intertextualitate* și *textul ca dublu scriitură/lectură*) —, nu vom vorbi, de-a lungul analizei întreprinse, de un *Autor*, în sensul curent — posesiv și paternalist — al culturii tradiționale, ci de un simplu *subiect al scriiturii*, a cărui dispersare în diverse ipostaze (în primul rînd — *intertextul*; în al doilea rînd — *lectorul*, de vreme ce rolul lui devine cu desăvîrșire *activ*) va fi urmărită în paginile ulterioare. Una dintre aceste ipostaze — care servește drept nucleu de coeziune și oferă semnătura ei textului (în cazul nostru, Jorge Luis Borges) — va primi, în mod convențional, numele de *autor*. Pentru o mai

¹ Vezi Louis Althusser, *Objet du Capital*, apud Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 317. [„[teatru] care constituie totodată propria sa scenă, propriul său text, propriii săi actori, acel teatru al cărui spectatori nu pot fi, întîmplător, spectatori decît datorită faptului că sînt mai întîii actorii siliți, prinși în constrîngerile unui teatru și ale unor roluri cărora nu le pot fi autori, de vreme ce este vorba, esențialmente, de un teatru fără autor.”]

² Thomas Mann, *L'Élu*, apud Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 509. [„C'est moi. Je suis l'esprit du récit, assis à l'endroit présent, dans la bibliothèque du couvent Saint-Gallen en Alémanie, à la place où était assis dans le passé Nokter le Bègue, et qui raconte cette histoire pour votre plaisir et pour votre édification la plus grande, en commençant par sa fin providentiellement heureuse et en faisant sonner les cloches de Rome.”]

clară înțelegere a acestei accepții a termenului, amintim sensul pe care Michel Foucault i-l acordă: „L'auteur, non pas entendu, bien sûr, comme l'individu parlant qui a prononcé ou écrit un texte, mais l'auteur comme principe de groupement du discours, comme unité et origine de leurs significations, comme foyer de leur cohérence [...] L'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction ses unités, ses noeuds de cohérence, son insertion dans le réel.”¹

2.1. „Biografie” și „Autobiografie”

„Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía.”²

(BORGES)

Începem, nu întâmplător, analiza SUBIECTULUI SCRITURII borgesiene printr-un citat care pune sub semnul întrebării obiectivitatea unei noțiuni tradiționale pe care existența *Autorului* o implică: (*auto*)biografia literară. Dacă admitem ideea *Autorului* — real și legal, părinte și proprietar al operei — pe care literatura clasică îl propune, trebuie să admitem, în mod necesar, pe cea a unei posibile (*auto*)biografii a acestui autor. Textul borgesian pune la îndoială tocmai conținutul acestei noțiuni: mai exact, posibilitatea

¹ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 28 și 30. [„Autorul, înțeles — firește — nu ca individul vorbitor care a rostit sau scris un text, dar autorul ca principiu de grupare a discursului, ca unitate și origine a semnificațiilor acestuia, ca focar al coerenței lor [...] Autorul este cel care-i conferă neliniștitorului limbaj al ficțiunii unitățile lui, nodurile lui de coerență, inserția lui în real.”]

² *Una vida de Evaristo Carriego*, EV. CARR., p. 33. [„Faptul că un individ dorește să deștepte în alt individ amintiri ce nu au aparținut decât unui al treilea constituie un paradox evident. A înfăptui cu detașare acest paradox e inocenta voință a oricărei biografii.”]

existenței unei (*auto*)biografii totale și definitive, care să corespundă existenței unui Autor integru și indivizibil.

„Wilde atribuye la siguiente broma a Carlyle: una biografía de Miguel Angel que omitiera toda mención de las obras de Miguel Angel. Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo.”¹

Ideea unei biografii totale este înlăturată așadar, în mod ferm, odată cu cea a obiectului ei, *Autorul* unic și indivizibil. Să nu uităm că singura biografie literară scrisă de Borges, aceea a lui Evaristo Carriego, se intitulează nu *VIAȚA lui Evaristo Carriego*, ci *O VIAȚA a lui Evaristo Carriego*: una din multele biografii posibile care să corespundă uneia din multele ipostaze ale *autorului* (nu *Autorului*) numit Evaristo Carriego.

Statutul pe care Borges îl acordă (*auto*)biografiei este mai degrabă acela de rol *creat* — ca al oricărui alt personaj — de *autor*, și interpretat de acesta însuși: autorul se dublează, astfel, în *autor/actor*, iar ipostaza de *actor* nu o întrece în însemnătate pe cea a oricărui alt personaj de ficțiune. Uneori, chiar, dimpotrivă; căci despre Bernard Shaw, de pildă, ni se spune: „De esa nada [...] Bernard Shaw edujo casi innumerables personas, o *dramatis personae*: la más efímera será, lo sospecho, aquel George Bernard Shaw que lo representó ante la gente [...]”²

¹ Borges, *Sobre el «Vathek» de William Beckford*, O. INQ., p. 187. [„Wilde îi atribuie următoarea glumă lui Carlyle: o biografie a lui Michelangelo care să omită orice mențiune a operelor lui Michelangelo. Atît de complexă este realitatea, atît de fragmentară și de simplificată istoria, înoît un observator omniscient ar putea redacta un număr indefinit, și aproape infinit, de biografii ale unui ins, care să dezvăluie fapte independente și din care ar trebui să citim o mulțime înainte de a înțelege că protagonistul este același.”]

²Id., *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw*, O INQ., p. 220. [„Din acest neant [...] Bernard Shaw a extras nenumărate personaje, sau *dramatis personae*: cele mai efemere dintre ele va fi fiind, presupun, acel George Bernard Shaw care l-a reprezentat în fața oamenilor[...].”]

Este o concepție foarte apropiată de cea formulată, în plan teoretic, de Roland Barthes:

„L'Auteur lui-même, déité quelque peu vétuste de l'ancienne critique — peut, ou pourra un jour constituer un texte comme les autres: il suffira de renoncer à faire de sa personne le sujet, la butée, l'origine, l'autorité, le Père, d'où dériverait son oeuvre, par une voie *d'expression*; il suffira de le considérer lui-même comme un être de papier et sa vie comme une *bio-graphie* (au sens étymologique du terme), une écriture sans référent, matière d'une *connexion*, et non d'une *filiation*: l'entreprise critique (si l'on peut encore parler de critique), consistera alors à *retourner* la figure documentaire de l'auteur en figure romanesque, irrepérable, irresponsable, prise dans le pluriel de son propre texte: un travail dont l'aventure a déjà été racontée non par des critiques, mais par des auteurs eux-mêmes, tels Proust et Jean Genet.”¹

Această idee a *diviziunii subiectului* îl urmărește pe Borges în zone textuale foarte diverse (o vom regăsi chiar în cele autobiografice). Cuceritoarea personalitate a lui Walt Whitman, iată, este privită tocmai din perspectiva acestei sciziuni. „De fapt” — spune Borges — „sînt doi Whitmani”: „el amistoso y elocuente salvaje» de *Leaves of grass* y el pobre literato que lo inventó [...] Este, en 1859, estaba en Nueva York; aquél, el dos de diciembre de ese año, asistió en Virginia a la ejecución del viejo abolicionista John Brown. Este nació en Long Island; aquél también, pero asimismo en uno de los estados del Sur [...] éste fue casto, reservado y

¹ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, [1970], p. 217. [„Autorul însuși, zeitate oarecum vetustă aparținînd vechii critici — poate, sau va putea cîndva să constituie un text ca celelalte; va fi deajuns să renunțăm la a mai face din propria-i persoană subiectul, ținta, originea, autoritatea, Tatăl, din care opera lui să derive, pe o cale de *expresie*; va fi de ajuns să fie considerat el însuși ca o ființă de hîrtie, iar viața lui ca o *bio-grafie* (în sensul etimologic al termenului), o scriitură fără referent, materie a unei *conexiuni*, și nu a unei *filiații*: actul critic (dacă se mai poate vorbi încă de critică) va consta atunci în a transforma figura documentară a autorului în figură romanescă, ireperabilă, iresponsabilă, prinsă în pluralul propriului ei text: un travaliu a cărui aventură a fost deja povestită, nu de critici, ci de autorii înșiși, de Proust și Jean Genet.”]

más bien taciturno; aquél efusivo y orgiástico. Multiplicar esas discordias es fácil; más importante es comprender que el mero vagabundo feliz que proponen los versos de *Leaves of grass* hubiera sido incapaz de escribirlos [...] Así, se desdobló en el Whitman eterno, en ese amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos y tantos y también su leyenda y también cada uno de nosotros [...]"¹

Scriitorul ne apare aici divizat între postura de *actor* și cea de *autor*, el vede textul tranzitoriu și definitiv totodată, ca practică (momentană) și produs (durabil), ca proces și efect al acestui proces. Funcția lui se împarte între cea de *actor* și cea de *artifex*, travaliul său e *actio* și *opus* laolaltă.²

Cu toate acestea, aluziile „autobiografice” (cu restricția de conținut precizată mai sus) nu lipsesc cu desăvârșire din textul borgesian. Uneori îl recunoaștem pe Borges (sau ni se pare că îl recunoaștem) în câte o secvență ce vorbește despre unul din personajele sale („Como todo poseedor de una biblioteca, Aureliano se sabía culpable de no conocerla hasta el fin”)³, ori poate, mai degrabă, în confesiunile formulate de naratorul „Bibliotecii din Babel” („Como todos los hombres de la Biblioteca he viajado en mi juventud; he peregrinado en

¹ Borges, *Nota sobre Walt Whitman*, DISC., pp. 123 și 128. [„« prietenosul și elocventul sălbatec » din *Leaves of grass* și bietul literat care l-a născocit. Poetul, în 1859, se afla la New York; celălalt, în ziua de 2 decembrie a aceluiași an, asista în Virginia la executarea bătrînului abolitionist John Brown [...] Poetul s-a născut la Long Island; celălalt la fel, dar și într-unul din statele din Sud [...]; poetul a fost cast, rezervat și mai degrabă taciturn; celălalt, efuziv și orgiastic. Multiplicarea acestor discordanțe e lesnicioasă; mai important e să înțelegem că umilul vagabond fericit pe care îl propun versurile din *Leaves of grass* ar fi fost incapabil de a le scrie [...] Și astfel s-a dedublat în acel Whitman etern, în acest prieten care e un bătrîn poet american de pe la o mie opt sute și ceva, și totodată propria-i legendă și fiecare dintre noi [...]"

² Prefigurare curioasă a acestei situații caracteristice pentru subiectul scriiturii moderne, romanul de secol XV *Jehan de Saintré* al lui Antoine de la Sale (1456) constituie substanța unei interesante analize a Juliei Kristeva. Vezi, în acest sens, *Séméiotiké — Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, [1969], p. 119 și urm.

³ Borges, *Los teólogos*, AL., p. 37. [„Ca orice posesor al unei biblioteci, Aureliano se știa vinovat de a nu o cunoaște pînă la capăt.”]

busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo, me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací."¹)...

Mai semnificative, însă, decât aceste aluzii — îndeajuns de precare de altminteri — sînt povestirile sau sevențele de tip „autobiografic”, în care Borges vorbește *despre sine* într-un discurs desfășurat la persoana I, *autor, narator și actor* suprapunîndu-se în conturul aceleiași persoane.

Iată de pildă, funcționarea unui asemenea tip de discurs (este vorba despre cunoscutul fragment „Borges și eu”, din volumul EL HACEDOR), în care *subiectul scriiturii* (sau una din ipostazele lui) coincide cu *subiectul scrisului* (*autorul*), cu *subiectul enunțării* (*naratorul*) și cu unul din *actorii enunțului*:

„Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico.”²

Fuziunea verticală (*eu-l scriiturii* = *eu-l scrisului*) și cea orizontală (*eu-l scrisului* = *eu-l enunțării* = *actorul enunțului*) sînt însoțite de o dedublare orizontală (dedublarea *subiectului* la nivelul *scrisului*), care transpune (desfășoară în plan orizontal) o dedublare verticală, cea a *subiectului scriiturii*. (Cu aceasta din urmă am trece, însă, pe terenul psihanalizei, care nu intră în preocupările noastre.)

Subiectul scrisului se dedublează în două laturi: una din ele se va suprapune *subiectului enunțării* (*naratorul*) și *actorului₁ al enunțului*; cealaltă latură, *actorului₂ al enunțului*.

¹ Borges, *La biblioteca de Babel*, FIC., p. 86. [„Ca toți cei din Biblioteca, în tinerețe am călătorit; am colindat în căutarea unei cărți, catalogul cataloagelor poate; acum, cînd ochii mei aproape că nu mai pot desluși ceea ce scriu, mă pregătesc să mor la puține leghe de hexagonul în care m-am născut.”]

² *Id.*, *Borges y yo*, HAC., p. 50. [„Celuilalt, lui Borges, i se întîmplă tot felul de lucruri. Eu nu fac decât să hoinăresc prin Buenos Aires, zăbovind uneori, în mod mecanic poate, ca să privesc arcada unui vestibul ori ușa unei marchize; știrile despre Borges le aflu prin poștă; din cînd în cînd, îi zăresc numele printre ale cîtorva profesori sau într-un dicționar biografic.”]

(Finalul fragmentului — joc tipic borgesian — va așeza acest sistem de identificări sub semnul îndoielii: poate că *naratorul* nu este *actorul*₁, ci *actorul*₂: „Nu știu care din doi scrie această pagină.”)

Prin urmare, dedublarea este aici *divergentă*, *scindarea autorului* în două ramuri este urmărită pînă la nivelul *enunțului*, atrăgînd separarea concretă în *doi actori*.

Semnificația acestei dedublări — a cărei manifestare ultimă este opoziția *actor*₁/*actor*₂ — oferă, de-a lungul fragmentului, o întreagă dialectică. La început, opoziția pare să se lase exprimată prin termenii *pasiv/activ*. („Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas.”) Apoi, ia forma *individ obișnuit/scriitor*:

„Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. [...] Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podré sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. [...] Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra.”¹

Pentru a ajunge, în cele din urmă, să exprime neîncetata contradicție interioară *vechi/nou* care sfîșie personalitatea oricărui creator:

„Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras

¹ Borges, *op. cit.*, p. 50. [„Ar fi exagerat să afirm că relațiile dintre noi sînt ostile; eu trăiesc, îmi îngădui să trăiesc, pentru ca Borges să-și poată plăsmui literatura, și literatura aceasta mă justifică [...] De altminteri, eu sînt sortit să dispar, în mod definitiv, și numai o frîntură fugară din mine ar putea supraviețui în celălalt. Puțin cîte puțin, îi cedez totul, deși cunosc prea bine perversul lui obicei de a falsifica ori de a amplifica. [...] Eu trebuie să rămîn în Borges, nu în mine însumi (asta, presupunînd că „eu însumi” exist), dar adevărul e că mă recunosc mult mai puțin în cărțile lui decît în ale altora, sau decît în stăruitorul valet al unei ghitare.]”

cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro."¹

O dedublare de un tip asemănător are loc într-o altă secvență „autobiografică”, în care *subiectul scriiturii* se identifică din nou cu *subiectul enunțării* (*naratorul*) și cu *actorul enunțului*:

„Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra.”²

Asistăm aici nu la o dedublare divergentă, ca în cazul anterior, ci la una paralelă: scindarea autorului în două ramuri nu duce la separarea în doi actori ai enunțului, ci se soluționează prin coexistența ambelor laturi într-un singur actor. Transpunând încă o dată vechi dispută medievală între *soldado* și *letrado*, termenii dedublării s-ar defini, de rîndul

¹ Borges, *op. cit.*, p. 51. [„Cu ani în urmă, am încercat să mă eliberez de el și am trecut de la mitologia periferiilor la jocul cu timpul și cu infinitul, dar și acest joc îi aparține acum tot lui Borges, așa că va trebui să imaginez altceva. Viața mea nu-i, așadar, decît o goană și, puțin cîte puțin, pierd totul și totul trece în stăpînirea uitării, sau a celuiilalt.”]

² *Id.*, *Prólogo*, EV. CARR., p. 9. [„Ani de zile am fost convins că mi-am petrecut copilăria într-o mahala din Buenos Aires, o mahala cu străzi primejdioase și amurguri orbitoare. Adevărul este că am crescut într-o grădină, îndărătul unui grilaj cu vîrfuri ascuțite, și într-o bibliotecă plină de nesfîrșite tomuri în engleză. Acel Palermo al cuțitului și al ghi-tarei se revărsa (mă asigurau cu toții) pînă la colțul casei noastre, dar cei care mi-au populat diminețile și mi-au învăluit într-o plăcută groază nopțile au fost piratul orb al lui Stevenson, ce-și dădea sufletul sub copitele cailor, trădătorul care și-a părăsit prietenul pe lună, călătorul prin timp, care a adus din viitor o floare ofilită, duhul întemnițat vreme de veacuri în ulciorul solomonic și profetul învăluit din Jorasan, care sub nestemate și mătăsuri ascundea lepra.”]

acesta, ca *om de acțiune* /cărturar. Ca și în situațiile precedente, unde **SCRIITORUL** (materializat în *actorul₂*) reprezenta întotdeauna termenul *tare* — termenul marcat al opoziției —, și aici *omul de acțiune* cedează întâietatea cărturarului, *scriitorului-lector*. (Borges nu repetă „anacronismele” lui Pierre Menard și soluționează inuzabila dispută *împotriva* armelor și *în favoarea* literelor.)

În povestirea *El Sur* („Sudul”), funcționarea unei structuri bi-izotopice atrage după sine posibilitatea unei lecturi plurale: din cele două valențe posibile, una se situează în planul „istoriei false” (*ficta res*), iar cealaltă în planul istoriei, și anume al istoriei de factură *autobiografică*. („De EL SUR, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo.”¹) Cea de a doua izotopie, cea (auto) biografică — ocultată îndărătul celei dintâi —, nu se lasă descoperită, însă, decât în urma unei lecturi atente, și numai în prezența unui cititor avizat: *subiectul scriiturii* borgesiene nu se dezvăluie (decît în mod disimulat) prin detalii biografice. În schimb, asistăm, ca și în cazurile analizate mai sus, la două operațiuni paralele: cea dintâi, valabilă numai într-una din cele două variante de lectură — cea autobiografică — este *identificarea subiectului scriiturii* cu *subiectul scrisului* (Borges) și cu *actorul enunțului* (Dahlmann); cea de a doua, *dedublarea subiectului scriiturii* (= *subiect al scrisului* = *actor*) în *om de acțiune*/cărturar. Încercarea de a soluționa dedublarea în favoarea întâiului termen (spre deosebire de rezolvările anterioare, mult mai caracteristice pentru Borges) va atrage după sine o (probabilă) catastrofă finală.

După cum se poate lesne constata, această ipostază a *autorului*, realizată prin coincidența lui — în anume *detalii biografice* — cu *actorul enunțului* și (uneori) cu *subiectul enunțării*, se caracterizează aici prin *sciziune* și *ocultare*.

¹ Borges, *Prólogo*, FIC., p. 116. [„Cit privește EL SUR, care e poate cea mai izbutită povestire pe care am scris-o, am să atrag atenția, doar, că ea îngăduie a fi citită ca narațiune directă a unor fapte literare, dar și într-un alt mod.”]

2.2. Falsa personalizare

Unul din conceptele cele mai interesante legate de teoria comunicării lingvistice este acela de SHIFTER (cuvîntul trece, fără a se lăsa tradus, în alte limbi, cu excepția francezei, care oscilează între menținerea și traducerea lui prin *embrayeur*). Termenul îi aparține lui O. Jespersen, care îl definește drept „une classe de mots [...] dont le sens varie avec la situation [...], exemple *papa, maman* etc.”¹, pentru a fi apoi amplu dezvoltat de Roman Jakobson². Utilizînd parțial materialul unui studiu de Burks³, Jakobson caracterizează SHIFTER-ul ca avînd un dublu statut: *simbol* și *index* totodată (conform lui Peirce, „un symbole (par exemple le mot français «rouge») est associé à l'objet représenté par une règle conventionnelle, tandis qu'un index (par exemple l'acte de montrer quelque chose du doigt) est dans une relation existentielle avec l'objet qu'il représente.”⁴

Un SHIFTER tipic este pronumele personal *eu*. Pe de o parte, semnul *eu* nu-și poate reprezenta obiectul fără a-i fi asociat prin intermediul unei „reguli convenționale” (în coduri diferite, același sens este atribuit unor segmente distincte: *eu, yo, je, ego, я, ich*) — prin urmare, este un *simbol*. Pe de altă parte, semnul *eu* nu-și poate reprezenta obiectul fără a stabili cu el o „relație existențială”: cuvîntul *eu*

¹ O. Jespersen, *Language*, pp. 123–124, apud Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, [Paris, 1963], p. 178. [„o clasă de cuvinte [...] al căror sens variază după situație [...], de exemplu *tata, mama* etc.”]

² Roman Jakobson, *Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe* [traducerea lui *Shifters, verbal categories and the Russian verb*, Russian Language Project, Department of Slavic Languages and Literatures, Harvard University, 1957], in *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, [Paris, 1963], pp. 176–196.

³ A.W. Burks, *Icon, Index, Symbol*, in *PHILOSOPHY AND PHENOMENOLOGICAL RESEARCH*, IX, 1949.

⁴ Charles Sanders Peirce, apud Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 179. [„un simbol (de exemplu, cuvîntul francez «rouge») este asociat obiectului reprezentat printr-o regulă convențională, în timp ce un index (de exemplu, actul de a arăta ceva cu degetul) se află într-o relație existențială cu obiectul pe care-l reprezintă.”]

care îl desemnează pe emițător (subiectul enunțării) se află într-o relație de tip existențial cu enunțarea — așadar funcționează ca *index*.

Altfel spus, clasa de cuvinte denumite SHIFTERS (sau, în terminologia lui Bertrand Russel, „particularii egocentrici”) se caracterizează printr-o relație dublă — *designare* (față de *referent*) și *indicare* (față de procesul *enunțării*) —, stabilind raporturi între *subiectul enunțului* și cel al *enunțării*. Se pot include aici anumite *pronume personale* (termenii marcați din cadrul opoziției ternare pe care o constituie sistemul personal: 'eu', 'tu', 'noi', 'voi', 'dumneavoastră'), *posesivele* corespunzătoare lor, unele *demonstrative* ('acesta') și *adverbe* ('aici', 'acum', 'azi', 'ieri'), *vocativul*, *imperativul* etc. Toate aceste elemente, care alătură obișnuitei funcții referențiale indicația directă la procesul enunțării, constituie dominantă așa numitului *discurs personal*.¹

Privind chestiunea într-un mod oarecum diferit, Emile Benveniste relevă existența a două planuri ale enunțării: planul *istoriei* și cel al *discursului*. Cele două planuri au în vedere modalitățile și gradul de integrare a subiectului enunțării în enunț. *Istoria* este definită ca „desfășurare de fapte petrecute la un anumit moment temporal și prezentate fără nici o intervenție a locutorului în cursul relatării”. *Discursul*, dimpotrivă, ca „tip de enunțare ce presupune un locutor și un auditor, cel dintâi manifestînd intenția de a-l influența, într-o măsură sau alta, pe cel de al doilea”². Funcția de a ne furniza informații asupra actului și a subiectului enunțării, realizînd astfel transformarea limbajului în discurs, revine tocmai acelor elemente cu denumirea de SHIFTERS.

În termenii analizei noastre, SHIFTER va fi, prin urmare, elementul ce stabilește relații între *subiectul enunțării* și *actorul* care îl reprezintă la nivelul *enunțului* (*subiectul enunțului*). Prezența lui în textul borgesian e destul de frecventă,

¹ Vezi, în acest sens, Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, [1967], p. 85, și *Poétique*, in *QU'EST-CE QUE LE STRUCTURALISME?*, Seuil, Paris, [1968], pp. 114—115.

² Vezi Emile Benveniste, apud Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, [1971], pp. 37—38.

dar implică o funcționare întrucâtva deosebită de cea curentă (subliniem apariția de SHIFTERS, sau de sintagme cu funcție de SHIFTER, în exemplele care urmează):

„En un cajón [*mío* = SHIFTER subînțeles] hay un puñal. Fue forjado en Toledo, a fines del siglo pasado; Luis Melián Lafinur se lo dio a *mi padre* [...], que lo trajo del Uruguay.”¹

„Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía [= *yo me encontraba* en esa quinta]. [...] El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado *conmigo esa noche* [...]”²

„A *mí*, tan luego, *hablarme* del finado Francisco Real [...] Arriba de tres veces no lo *traté*, y *ésas* en una misma noche, pero es *noche que no se me olvidará* [...] Parece cuento, pero la historia de *esa noche* rarísima empezó [...] la cosa es que *yo estaba* de lo más feliz. *Me tocó* una compañera muy seguidora que iba como *adivinándome* la intención [...] *Entonces*, Borges, *volví* a sacar el cuchillo [...]”³

Cazurile de SHIFTERS din secvențele de mai sus oferă două tipuri de informații: 1) cu privire la *subiectul enunțării* (*narator*) care, în primele două exemple, se identifică nu numai cu unul dintre *actorii* enunțului, așa cum se întâmplă de obicei, dar — printr-un complex de referiri explicite la

¹ Borges, *El puñal*, EV. CARR., p. 133. [„Într-un sertar se află un pumnal. A fost făurit la Toledo, la sfârșitul secolului trecut; Luis Melián Lafinur i l-a dăruit tatălui meu [...], care l-a adus din Uruguay.”]

² *Id.*, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, FIC., p. 13. [„Datorez conjuncției unei oglinzi și a unei enciclopedii descoperirea lui Uqbar. Oglinda neliniștea capătul unui coridor dintr-un conac de pe strada Gaona din Ramos Mejía [= eu mă aflam în acel conac]. [...] Faptul s-a petrecut acum vreo cinci ani. În seara aceea Bioy Casares cinase cu mine [...]”]

³ *Id.*, *Hombre de la esquina rosada*, HIST. INF., pp. 95 și 107. [„Să mi se pomenească, tocmai mie, de răposatul Francisco Real [...] De trei ori, nu mai mult, am avut a face cu el, și toate trei dățile în aceeași noapte, e drept însă că a fost o noapte de pomină [...] N-ai să crezi, dar istoria din noaptea aceea a început [...] fapt este că eu nu-mi încăpeam în piele de fericit ce eram. Nimerisem o parteneră foarte supusă, care parcă îmi ghicea intențiile [...] Atunci, Borges, am scos din nou cuțitul [...]”]

biografia borgesiană — și cu *subiectul scrisului (autor)*: 1) din aceste secvențe concentrează, așadar, trei funcții, și toată seria de SHIFTERS grupați în jurul lui menține un caracter trivalent; 2) cu privire la *subiectul enunțării*, identificat, în ultimul exemplu, cu *actorul₁ (subiectul enunțului)* dar nu și cu *subiectul scrisului (autorul)* se identifică, în acest caz, cu *actorul₂ — 'Borges' —*, care încheie enunțarea, coincidând cu receptorul mesajului).

Cele două serii de SHIFTERS realizează prin urmare, două tipuri de identificări:

- 1) *subiectul enunțării (narator) = subiectul enunțului (actor) = subiectul scrisului (autor)*
- 2) *subiectul enunțării (narator) = subiectul enunțului (actor) ≠ subiectul scrisului (autor)*

Prima din cele două serii — de acut interes pentru noi — ar trebui să contribuie, prin latura ei indicativă (relația de indicare) la o eventuală *personalizare a autorului*. Dar această personalizare este numai aparentă, ea fiind, de fapt, obliterated de caracterul dubitativ (dacă nu fals) al laturii simbolice (relația de designare, cu privire la referent). Posibila personalizare a autorului prin utilizarea de SHIFTERS este, așadar, în cazul lui Borges, o *falsă personalizare*.

2.3. Autorul prin actorii săi

În afara cazurilor în care *subiectul scriiturii* (sau acea parte a lui pe care am convenit s-o numim *autor*) se manifestă la nivelul *scrisului*, ca *actor al enunțului* („Sudul”), ori ca *subiect al enunțării* și *actor al enunțului* totodată („Borges și eu”), purtându-și propriul nume sau un altul fictiv (cazuri ce au fost amănunțit analizate în capitolul dedicat *autorului* și „autobiografiei”), — o altă situație ni se înfățișează, mai anevoie detectabilă și mai subtilă: e vorba despre manifestarea *autorului* prin intermediul unora din *actorii enunțului*, cu nume de obicei fictive și a căror biografie nu coincide decât prea puțin (ori de loc) cu aceea a lui Borges.

În situațiile pe care le avem în vedere (ne gândim la apariția unor personaje ca Pierre Menard, Herbert Quain, Jarmolinski, Hladik), identificarea este doar parțială, iar elementele care o realizează nu sînt de natură *biografică* (deși trei dintre personaje sînt, ca și Borges, *scriitori*, al patrulea e *cabalist*, iar al cincilea, Borges însuși), ci mai degrabă *bibliografică*, ele revendicîndu-se de la o atitudine vitală care, pentru Borges, este profund semnificativă: *scriitura*.

„Lista lucrărilor pe care i le atribui nu e prea amuzantă, dar nu e arbitrară”, scrie Borges cu privire la Pierre Menard; „este o diagramă a istoriei lui mentale”,¹ spune în continuare, clarificînd „non-arbitrarul”: „e plină de aluzii — mai vagi sau mai concrete — la propria mea listă bibliografică”, am putea citi printre rînduri.

Într-adevăr, în „lista de scrieri” ale lui Pierre Menard găsim „sonetul simbolist” care, ca și simetricul sonet ultraist al lui Borges, „a apărut de două ori (cu variații) în aceeași revistă”; „monografia despre John Wilkins”, care ne cheamă în minte proza borgesiană „El idioma analítico de John Wilkins”, din OTRAS INQUISICIONES; „studiul *Les problèmes d'un problème*, care discută în ordine cronologică soluțiile faimoasei probleme privitoare la Ahile și la broasca țestoasă”² (vezi „La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” din volumul DISCUSIÓN, și „Avatares de la tortuga”, în DISCUSIÓN și în OTRAS INQUISICIONES). Găsim, de asemeni, „monografia despre edificarea unui vocabular poetic de concepte care să nu fie sinonime ori perifraze ale celor ce alcătuiesc limbajul comun, ci obiecte create printr-o convenție și destinate în mod esențial necesităților poetice”³, și ne gândim la literatura de pe planeta Tlön, unde „abundă obiectele ideale, convocate și destrămate într-o clipă, în conformitate cu necesitățile poetice”, sau la inovațiile imaginarului poet Ginzberg, din „Cronicele lui Bustos Domecq”, care-și definește idealul estetic prin „crearea unui limbaj poetic,

¹ Borges, *Prólogo*, FIC., p. 11.

² Vezi Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, FIC., pp. 46–47.

³ Vezi Tlön, Uqbar, Orbis tertius, FIC., p. 21.

alcătuit din termeni fără echivalență exactă în limbile comune, dar exprimând situații și sentimente care constituie — și au constituit întotdeauna — tema fundamentală a liricii¹.

În cazul lui Pierre Menard nu asistăm, prin urmare, la o identificare *directă* (*actor-autor*), ci la una *mediată*, efectuându-se pe seama scrierilor produse de *actor* și a celor produse de *autor*: astfel, un *text* (fictiv) al *actorului* în discuție este identificat cu fragmente reale din textul borgesian, sau — încă și mai complicat — cu alte *texte* (fictive și ele) ale altor actori borgesieni.

În cazul lui HERBERT QUAIN, identificarea ce se produce este tot *mediată*: două texte ale acestuia, prezentate în *Examen de la obra de Herbert Quain* ca „povestiri în interiorul povestirii” (este vorba despre *The god of the labyrinth* și *April March*), trimit la „Casa lui Asterion” și, respectiv, la straniul roman al lui Ts’ui Pên din „Grădina cărărilor ce se bifurcă”.

JAROMIR HLADIK, scriitor ceh de îndepărtată origine ebreă, este — ca și Jarmolinski — autor al unei traduceri din *Sepher Yezirah* și al unui *Examen de la filosofia de Robert Fludd* (Borges se dezvăluie aici prin invocarea propriilor preferințe literare și filozofice), precum și al unei *Vindicación de la eternidad*, pe care Hladik o socotește drept „cea mai puțin deficientă, poate, dintre toate operele sale” (de prisos să mai menționăm faimoasa „Istorie a eternității”).

Cabalistul MARCELO JARMOLINSKY — pe lângă titluri coincidând cu ale lui *Borges/Hladik* — numără în lista de lucrări și o „Revendicare a Cabalei” (vezi DISCUSIÓN, *Vindicación de la cábala*).

În sfârșit, cel de al cincilea dintre personajele menționate e naratorul povestirii *El Zahir* (subiectul enunțării), care constituie, totodată, unul dintre actorii narațiunii (subiectul enunțului) și poartă numele de BORGES. Relatarea — fapte cu aparență de autenticitate dintr-o așa-zisă „autobiografie” borgesiană — se situează, în întregime, în planul ficțiunii;

¹ Vezi Borges și Bioy Casares, *Gradus ad Parnasum*, BUST. DOM., p. 83.

și, totuși, identificarea cu *subiectul scrisului* se realizează și aici, nu atât prin intermediul numelui (deși acesta colaborează și el), cât mai cu seamă printr-o nouă „povestire în interiorul povestirii”, care, de astă dată, e repetarea exactă (chiar dacă în coordonate diferite) a „Casei lui Asterion”.

Dar titlurile pomenite mai sus nu trimit la ansamblul textual borgesian (și, indirect, la autorul lor parțial, Borges) numai printr-o identitate (deplină sau fragmentară) cu anumite titluri borgesiene, dar și prin natura textului pe care îl evocă: *examen*, *vindicación*, *réplica* sînt termeni constanți și fundamentali în cadrul ansamblului pe care-l cercetăm, ei dovedind tocmai tendința permanentă a lui Borges de a invoca mereu un text de care să se sprijine al său, de a-și estompa cât mai mult textul propriu, simulînd că nu-i decît umilul comentariu al celuiilalt.

2.4. Autorul multiplu

Scriitura cu *autor multiplu* — așa numita *colaborare literară* — a constituit una din tentațiile permanente ale lui Borges: scriitură cu autor dublu (triplu chiar, uneori), constituit dintr-un element stabil, permanent (Borges) și un altul (sau mai multe) mobil(e), variabil(e). Aceste elemente schimbătoare se vor numi, pe rînd, Pedro Henríquez Ureña (vezi *Antología de la literatura argentina*, 1937), Silvina Ocampo și Adolfo Bioy Casares (*Antología de la Literatura fantástica*, 1940 și *Antología poética argentina*, 1941), Delia Ingenieros (*Antiguas literaturas germánicas*, 1951), Margarita Guerrero (*El Martín Fierro*, 1953 și *Leopoldo Lugones*, 1956), Luisa M. Levinson (*La hermana de Heloisa*, 1955).

Cel mai constant dintre toți și, în același timp, cel mai pregnant și original este fără îndoială Adolfo Bioy Casares, nu mai puțin interesant nici cînd lucrează pe cont propriu. Dintre colaborările lui cu Borges, e suficient să amintim *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1943), *Dos fantasías memo-*

rables (1945), *Los mejores cuentos policiales* (1951), *Los Orilleros* și *El paraíso de los creyentes* (scenarii cinematografice), *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Libro del cielo y del infierno* (1960), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967).

Binomul literar *Borges-Bioy Casares*, producător, așa cum se întâmplă de obicei, al unor texte cu autor dublu, ne oferă însă, uneori, o situație mai curioasă: înainte de a fi generatorul unui text, el se constituie în generatorul *unui nou autor*, de rîndul acesta fictiv, inexistent ca persoană fizică, dar înzestrat, în schimb, cu o *identitate* precisă — concretizată într-un nume (BUSTOS DOMEQ) și o poreclă (BICHO FEO — „urîciosul”) —, cu o „operă” marcată de un „stil” particular și definit, cu un *critic* chiar, fictiv și el, care să prefățeze opera. Producția acestui autor poate fi un *text real*, cel mai adesea de tip polițist (*Seis problemas para don Isidro Parodi* sau *Los mejores cuentos policiales*), sau poate fi (și aici *jocul de-a autorul* se transformă într-un *joc de-a textul*) un text numai pe jumătate real, el constînd din comentariul (*metatextul*) unui *text inexistent*. Asistăm, așadar, la elaborarea, de către un *autor fictiv* (generat, el însuși, de un *dublu autor real*), a unui *text real* (*metatext* al unui *text inexistent*), cu un *prolog real* (*metatext* al *metatextului*, adică un *metatext de gradul al doilea*) scris de un *critic fictiv*. Nu ne aflăm, oare, în plin labirint?

2.5. Autorul disimulat

Într-o subtilă analiză a retoricii moderne — pe care o caracterizează în primul rînd prin refuzul voit al oricărei ordini tradiționale („nos arts littéraires sont faits de refus”), prin respingerea violentă a oricărei rețete a retoricii clasice (chiar dacă această aparentă absență a rețetei, urmărită cu deliberare, ajunge să se transforme, ea însăși, într-o nouă rețetă), — Jean Paulhan aduce în discuție statutul unui anume tip de scriitor modern:

„Simplement a-t-on vu se former de nos jours un nouveau genre littéraire, dont le succès a été grand, et qui pourrait

s'appeler « la justification » ou l' « alibi ». Le thème commun en serait à peu près: « L'auteur établit que, malgré l'apparence, il n'est pas un auteur. »¹

Reflectînd la diferitele subterfugii, mai mult ori mai puțin inspirate, care exprimă, toate, aceeași consecvență *derobare a autorului* („Je me suis borné à rapporter...“, „Les faits sont tels. Qu'y puis-je faire?... Je n'ai été qu'un appareil enregistreur“, „La sincérité, mon seul guide...“, „Un miroir le long d'une route...“), Paulhan le explică prin dorința acestuia (a „autorului non responsabil“, cum îl numește el) de a nu se face vinovat de atâtea stereotipe moștenite, pe care, adesea, e obiectiv silit să le preia: „Que si le lieu commun et le cliché sont, en littérature, inévitables, l'écrivain du moins peut en être innocent. Ce n'est pas lui qui forge et impose le cliché. Simplement le laisse-t-il passer. Ce n'est pas lui qui dit: « La marquise est sortie à 5 heures. » C'est la marquise qui est sortie. Drôle d'idée; mais enfin, il n'y est pour rien.“²

Cu un veac înainte, procedee asemănătoare se datorau în primul rînd necesității de creare a unei cît mai perfecte moti-vări realiste, cerute în mod stringent — din rațiuni, firește, diferite — atît de cititorul naiv, cît și de acela rafinat. Așa se face că — abia terminată *Istoria rășcoalei lui Pugaciov* — Pușkin tipărește *Fata căpitanului* sub forma unor memorii ale lui Griniiov, însoțite de următoarea explicație: „Manuscri-sul lui Piotr Andreevici Griniiov ne-a fost pus la dispoziție de unul dintre nepoții lui, care aflase că ne dedicăm unei lu-crări privind epoca descrisă de bunicul său. Am hotărît, cu

¹ Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes* ou *La terreur dans les Lettres*, NRF, Gallimard, [Paris, 1941], pp. 41—42. [„Pur și simplu am asistat, în zilele noastre, la formarea unui nou gen literar, al cărui succes a fost mare, și care s-ar putea numi « justificarea » sau « alibiul ». Tema comună ar suna cam astfel: Autorul stabilește că, în ciuda aparenței, el nu este un autor. »“]

² *Ibid.*, pp. 37—38. [„Căci dacă locul comun și clișeu sînt, în literatură, inevitabile, scriitorul, cel puțin, poate rămîne inocent. Nu el e acela care făurește și impune clișeu. El nu face decît să-l transmită. Nu el e acela care spune: « Marchiza a ieșit la ora 5. » Marchiza este cea care a ieșit. Curioasă idee; dar, în sfîrșit, el nu are nici o contribuție.“]

îngăduința părinților, să publicăm întregul manuscris, fără nici o modificare.”¹

Tendințe asemănătoare se ivesc în epoci diferite, răspunzând îndeobște exigențelor unei convenții, unui gen, unei perioade literare, sau — pur și simplu — unei anume orientări a așteptărilor publicului. Incitat de repetarea lor, pe care o caută și-o urmărește, Borges îl evocă, drept pildă, pe Cervantes — declarînd cu tărie, în „Don Quijote”, la începutul celui de al nouălea capitol, că întreg romanul a fost tradus din arabă, că el însuși a descoperit manuscrisul în piața din Toledo și i l-a dat spre talmăcire unui maur, pe care l-a și adăpostit la el vreme de luni întregi, pînă cînd acesta și-a isprăvit munca. Îl evocă altundeva pe Carlyle, „care a simulat că *Sartor resartus* ar fi viziunea parțială a unei opere publicate în Germania de doctorul Diogenes Teufelsdröck”, precum și pe rabinul castilian Moises din Leon, alcătuitoarea unui *Zohar* sau *Carte a Strălucirii*, pe care a pus-o apoi în seama unui rabin palestinian din veacul al III-lea². Îl mai evocă, în sfîrșit, printre atîția alții, pe *Wakefield*, al lui Nathaniel Hawthorne³, „care citise într-un ziar, ori se prefăcuse a fi citit într-un ziar, cazul unui englez ce-și părăsise brusc, fără nici un motiv, soția”, — pentru a ne oferi în același timp, el însuși, cea mai complexă ilustrare.

În demersul scriiturii borgesiene, evaziunea autorului se supune, însă, unor rațiuni cu totul diferite, pe care vom încerca să le descoperim în paginile următoare. Modalitățile prin care se realizează sînt fie ocultarea îndărătului unui alt autor (textul borgesian se transformă atunci în *text* — sau mesaj — *de gradul al doilea*), fie disimularea îndărătului unui text străin (scrisul propriu capătă, astfel, aparența de *metatext*).

¹ Pușkin, *Prefață la Fata căpitanului*, apud B. Tomachevski, *Thématique*, in *Théorie de la littérature (Textes des formalistes russes réunis)*, Seuil, Paris, [1965], pp. 284—285.

² Vezi Borges, *Magias parciales del „Quijote”*, O. INQ., pp. 66—67.

³ Vezi Borges, *Nathaniel Hawthorne*, O. INQ., p. 79.

2.5.1. Textul de gradul al doilea

În primul caz, Borges se proclamă *emițător de gradul al doilea* (E_2), înlăturînd astfel titlul de *autor*: e invocată existența unui *prim emițător* (E_1) — „adevăratul autor” —, al cărui mesaj ar fi fost receptat de Borges (R_1) și retransmis cititorului (R_1).

Avem a face, prin urmare, cu un *prim emițător* E_1 — de obicei fictiv — și un *prim receptor* R_1 (Borges), cu un *al doilea emițător* E_2 (Borges) și un *al doilea receptor* R_2 (cititor). (Borges îndeplinește, așadar, funcția dublă de *receptor și emițător*.)

În aparență, este vorba, doar, de situația atît de frecventă a *mesajului* (discursului) *retransmis*¹. De fapt, lucrurile sînt mult mai complicate: primul emițător este, de obicei, *fictiv* (deși întotdeauna perfect verosimil), iar dacă se întîmplă ca existența lui să fie reală, falsul apare totuși, dar într-un alt punct al respectivei zone operaționale: sau citatul invocat e născocit, sau opera din care se spune că ar fi fost extras e inexistentă, sau ambele — citat și operă — sînt reale, dar nu au nici un punct de interferență etc.

Asistăm deci, pe de o parte, la o permanentă *transgresare a preciziei emițătorului* (la o disimulare sau indeterminare a autorului) și, pe de altă parte, la *scindarea autorului borge-sian* în dublul *receptor/emițător*, sau — altfel formulat — în dublul *lector/scriitor* (termenul *cititor* este utilizat aici într-un sens cît se poate de amplu: ne gîndim nu numai la cititorul unui text literar, dar la al oricărui text pe care îl poate oferi societatea umană).

2.5.1.1. Modalitățile prin care Borges simulează luarea în posesiune a mesajului ce va fi apoi retransmis sînt variate. Una din cele mai frecvente pare să fie conversația.

¹ Pentru o analiză amănunțită a mesajului de gradul al II-lea (citatul), vezi Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, [1967], pp. 23–25.

Organizarea textuală ce corespunde unei asemenea situații este, de obicei, următoarea: interlocutorul lui Borges e prezentat ca *subiect al scrisului* (îl vom numi *falsul subiect al scrisului*, sau *falsul autor*), în timp ce Borges se declară simplu *subiect al enunțării* (*narator*). Uneori, *falsul subiect al scrisului* apare și ca *actor al enunțului*:

„[Mi relato] (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche. Ireneo empezó por [...]”¹

E_1 (Ireneo): falsul subiect al scrisului = actor (principal) al enunțului;

$R_1 = E_2$ (Borges): subiectul enunțării.

Uneori, povestirea începe — și se desfășoară o vreme — fără ca nimic să trădeze un text de gradul al II-lea, pînă cînd o secvență parentetică face pe neașteptate aluzie la faptul că, nici de data aceasta, *subiectul scrisului* (E_1) nu este Borges — care își reduce funcția la cea de simplu *narator* (E_2) —, ci unul dintre *actorii enunțului*:

„Un estanciero del Uruguay había adquirido un establecimiento de campo (estoy seguro de que ésta es la palabra que usó) en la provincia de Buenos Aires.”²

E_1 (fermierul): falsul subiect al scrisului = actor al enunțului;

$R_1 = E_2$ (Borges) = subiectul enunțării.

¹ Borges, *Funes el memorioso*, FIC., p. 122. [„Povestirea mea (se cuvine ca cititorul s-o știe încă de la început) nu are alt argument decît acel dialog de acum o jumătate de veac. Nu voi încerca să-i reproduc vorbele, azi irecuperabile. Prefer să rezum cu veracitate multele lucruri pe care mi le-a spus atunci Ireneo. Stilul indirect este îndepărtat și slab; știu că sacrific astfel eficiența povestirii mele; cititorii să-și închipuie frazele întretăiate care m-au copleșit în noaptea aceea. Ireneo a început prin [...]”]

² *Id.*, *Historias de jinetes*, EV. CARR., p. 133. [„Un fermier din Uruguay dobîndise o așezare la țară (sînt sigur că acesta e cuvîntul pe care l-a folosit), în provincia Buenos Aires.”]

Alteori, scrisul oferă două *nivele de enunțare*: *întîiul narator* (Borges) introduce un *al doilea narator* (E_1 sau *falsul autor*); în interiorul primei enunțări este introdusă o a doua (care constituie, de fapt, enunțul celei dintîi):

„Una tarde en que los dos estábamos solos, [don Santiago Fischbein] me confió un episodio de su vida que hoy puedo referir. Cambiaré, como es de prever, algún pormenor. « — Voy a revelarles una cosa que no he contado a nadie [...] »¹

E_1 (don Santiago Fischbein): falsul subiect al scrisului = subiectul enunțării II = actor (principal) al enunțului II;
 $R_1 = E_2$ (Borges): subiectul enunțării I.

„[...] no sé qué inspiración o qué exultación o qué tedio me hizo mentar la cicatriz. La cara del Inglés se demudó; durante unos segundos pensé que me iba a expulsar de la casa. Al fin me dijo con su voz habitual: « — Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia. » Asentí. Esta es la historia que contó, alternando el inglés con el español, y aun con el portugués: « Hacia 1922, en una de las ciudades de Connaught, yo era [...] »²

Această ultimă secvență borgesiană este una din cele mai interesante în ceea ce privește transgresarea limitelor *autor-narator-personaj*. *Întîiul narator* este aici, ca și în alte cazuri analizate mai sus, Borges (E_2). *Al doilea narator* (E_1 sau *falsul*

¹ Borges, *El indigno*, BROD., p. 24. „[Într-o seară în care eram singuri, [don Santiago Fischbein] mi-a încredințat un epizod din viața lui pe care astăzi îl pot relata. Voi schimba, cum e lesne de prevăzut, cîte un detaliu. « — Îți voi dezvălui un lucru pe care nu l-am mai povestit nimănui [...] »”

² *Id.*, *La forma de la espada*, FIC., p. 130. „[...] nu știu ce inspirație, sau ce elan, sau ce plictis m-a făcut să pomenesc despre cicatrice. Fața englezului a pălit; timp de cîteva clipe am crezut că mă va da afară din casă. În cele din urmă, a spus cu glasul lui obișnuit: « Îți voi relata istoria acestei răni, cu o singură condiție: să nu profesezi nici un oprobriu, nici o ocară, nici o circumstanță infamantă. » Am acceptat. Aceasta e istoria pe care mi-a relatat-o, alternînd engleza cu spaniola, și chiar cu portugheza: Pe la 1922, într-un orașel din Connaught, eu eram [...] »”

subiect al scrisului) relatează, la persoana I, ceea ce socotim a fi propria lui istorie. De fapt, asistăm la o uzurpare de identitate: acest narator, care prezintă faptele din perspectiva victimei, ceea ce ne face să credem că el este *actorul-victimă*, este de fapt „celălalt”, *actorul-trădător*.

Situația aparentă:

E_1 (Englezul): falsul subiect al scrisului = subiectul enunțării II = actor₁ al enunțului II (*victima*);

$R_1 = E_2$ (Borges): subiectul enunțării I.

Situația reală:

E_1 (Englezul): falsul subiect al scrisului = subiectul enunțării II = actorul₂ al enunțului II (*trădătorul*)

$R_1 = E_2$ (Borges): subiectul enunțării I

2.5.1.2. Scrisorile și manuscrisul sînt alte posibile resurse pentru edificarea unui text de gradul al doilea. Istoria lui Wenceslao Suárez și a faimosului său duel, referită ca text de gradul al II-lea într-unul din capitolele ce alcătuiesc „Istoria tangoului”, „i-a atras autorului aceste două scrisori, care acum îmbogățesc volumul”¹. Cu această indicație Borges publică două scrisori (fictive sau reale?) semnate Ernesto T. Marcó (C. del Uruguay, 27 ianuarie 1953) și Juan B. Lauhirat (Chivilcoy, decembrie 1952), care constituie replici ale episodului pomenit.

Iar strania evocare a cetății Nemuritorilor (ca și „Raportul lui Brodie”, de altminteri, ori alte cîteva narațiuni faimoase) și-ar avea obîrșia — ni se spune — într-un manuscris găsit din întâmplare:

„En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes [...] de la *Iliada* de

¹ Vezi Borges, *Dos cartas*, EV. CARR., p. 165 și urm.

Pope [...] En el último tomo de la Iliada [la princesa] halló este manuscrito. El original está redactado en inglés y abunda en latinismos. La versión que ofrecemos es literal.”¹

2.5.1.3. Uneori vocea emițătorului original este impersonală („Como me la contaron la contaré, sin adiciones de metáforas o de paisajes”²) și nu o dată pusă la îndoială. („Cuentan los hombres dignos de fe — pero Alá sabe más — que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia [...]”³)

2.5.1.4. Alteori, nu este vorba de *un* prim emițător, ci de o **emisie multiplă**. Punerea la îndoială a rigorii factorilor care participă la această emisie determină și aici o origine incertă a discursului:

„Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor [...]. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, [...] y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después, volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido [...] La escribo ahora [...]”⁴

Iată unul dintre exemplele cele mai caracteristice:

„La historia sabe que el más cruel de los gobernadores del Sudán fue Yakub el Doliente, que entregó su país a la iniquidad de los recaudadores egipcios y murió en una cámara

¹ Borges, *El inmortal*, AL., p. 7. [„La Londra, pe la începutul lunii iunie a anului 1929, anticarul Joseph Cartaphilus, din Smirna, i-a oferit prințesei de Lucinge cele șase tomuri [...] ale Iliadei lui Pope. În ultimul volum al Iliadei [prințesa] a găsit acest manuscris. Originalul este redactat în engleză și abundă în latinisme. Versiunea pe care o oferim e literală.”]

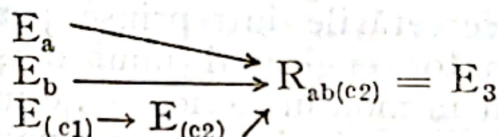
² *Id.*, *Historia del tango*, EV. CARR., p. 151. [„O voi povesti, întocmai cum am auzit-o, fără a-lăugiri de metafore sau de peisaje.”]

³ *Id.*, *Los dos reyes y los dos laberintos*, AL., p. 153. [„Istorisesc oamenii vrednici de crezare — însă Alah știe mai mult — că la începutul vremilor fost-a un rege al insulelor Babiloniei [...]”]

⁴ *Id.*, *La intrusa*, AL., p. 171. [„Se spune (ceea ce este improbabil) că istoria a fost relatată de Eduardo, cel mai mic dintre Nelsoni, la priveghiul lui Cristian, cel mai mare dintre ei [...] Fapt este că cineva a auzit-o de la altcineva, în acea lungă noapte fără somn [...] și i-a repetat-o lui Santiago Dabove, de la care am aflat-o eu. Ani după aceea, am auzit-o din nou la Turdera, unde se și petrecuse [...] O scriu acum [...]”]

del palacio, el día catorceno de la luna de Barjamat, el año 1842. Algunos insinuán que el hechicero Abderrahmen El Masmudí [...] lo acabó a puñal o a veneno, pero una muerte natural es más verosímil — ya que le decían El Doliente. Sin embargo, el capitán Richard Francis Burton conversó con este hechicero el año 1853 y cuenta que le refirió lo que copio: [...]”¹

Textul borgesian prezintă aici trei emițători: un emițător *indefinit* E_a („istoria”), un emițător *impersonal* E_b („unii”) și un emițător *de gradul al doilea* $E_{(c2)}$ (căpitanul Burton), care primește mesajul din partea unui emițător *de gradul întâi* $E_{(c1)}$. Borges este, de această dată, un *triplu receptor*, care se transformă în *emițător de gradul al treilea* (E_3):



2.5.1.5. Resursele textului de gradul al treilea sînt și ele amplu folosite în sensul despre care vorbim: așa se face că discursul din „Celălalt duel” apare ca fiindu-i transmis lui Borges de către prietenul său Carlos Reyles, fiul romancierului, care-l deținea, la rîndul lui, de la vătaful familiei, Laderecha. Întîia parte a „Istoriei războinicului și a captivei” e prezentată ca fiind extrasă de la pagina 278 a „Poeziei” lui Benedetto Croce, care abreviase, și el, un text latin al lui Paul Diaconul; cea de a doua parte, o povestire auzită de Borges de la bunica lui de origine engleză (*text de gradul al*

¹ Borges, *El espejo de tinta*, HIST. INF., pp. 123–124. [„Istoria știe că unul din cei mai cruzi guvernatori ai Sudanului a fost Yakub Beteagul, care și-a lăsat țara pradă silniciei perceptorilor egipteni și a murit într-una din odăile palatului său, în ziua a paisprezecea a lunii Barhamat din anul 1842. Unii insinuează că vrăjitorul Abderrahmen El Masmudí [...] i-ar fi grăbit sfîrșitul cu ajutorul pumnalului său al otrăvii, dar moartea naturală este mai verosimilă — de vreme ce i se spunea Beteagul. Fapt este că, în 1853, căpitanul Richard Francis Burton a stat de vorbă cu vr. [...] și relatează că acesta i-ar fi istorisit ceea ce transcriu în continuare: [...]”

doilea), include în spațiul ei „povestea captivei” (*text de gradul al treilea*), auzită de bunică din chiar gura protagonistei.

În „Istoria celor doi care au visat”, enunțul borgesian ni-l prezintă pe istoricul arab El Ixaquí, care, la rîndul lui, prezintă această întâmplare: „Cuentan los hombres dignos de fe (pero sólo Alá es omnisciente y poderoso y misericordioso y no duerme), que hubo en el Cairo un hombre [...]”¹. Din nou întîiul emițător — cel originar — este pus la îndoială și, odată cu el, întreg discursul.

Angrenajul cel mai incitant pe care Borges îl imaginează este, desigur, acela care apare în nuvela sa „Omul din prag”: în cadrul unui discurs *de gradul al doilea* (Borges afirmă că îl deține de la prietenul său, Christopher Dewey) — discurs al cărui emițător (Dewey) apare și ca actor al enunțului, și care înfățișează cercetările întreprinse pentru găsirea lui Glencairn, guvernator englez al unui oraș musulman din Industan, dispărut în mod misterios —, e inserat un discurs *de gradul al treilea* (povestire în interiorul povestirii), narat de un bătrîn și bizar localnic. Relatarea pare extrem de veche, aparținînd anilor de tinerețe ai bătrînului:

„Un juez — articuló con débil asombro — . Un juez que se ha perdido y lo buscan. El hecho aconteció cuando yo era niño. No sé de fechas, pero no había muerto aún Nikal Seyn (Nicholson) ante la muralla de Delhi. El tiempo que se fue queda en la memoria; sin duda soy capaz de recuperar lo que entonces pasó [...]”²

De fapt, povestirea *intericară* (executarea unui judecător englez de către musulmani, așa cum o istorisește bătrînul) se identifică aici cu cea *exterioară*, textul *de gradul al treilea* cu

¹ Borges, *Historia de los dos que soñaron*, HIST. INF., p. 117. [„Povestesc oameni vrednici de crezare (dar numai Alah este atotștiutor și atotputernic și preamilos și nu doarme) că la Cairo a fost cîndva un om [...]”]

² *Id.*, *El hombre en el umbral*, AL., p. 146. [„Un jude! — rosti el cu palidă uimire —. Un jude care s-a pierdut și care-i căutat. Asta s-a întîmplat pe cînd eram copil. Nu mai știu prin ce ani, dar nu pierise încă Nikal Seyn (Nicholson) în fața zidurilor de la Delhi. Vremea care s-a dus rămîne în amintire; fără nici o îndoială, mă simt în stare să recuperez ce s-a întîmplat atunci [...]”]

cel *de gradul al doilea*: judecătorul executat nu este altul decât Glencairn. Identificarea cuprinde chiar și ordinea cronologică: povestirea bătrînului se desfășoară simultan cu execuția reală a lui Glencairn, *nararea și faptele narate, enunțarea și enunțul*, textul *de gradul al doilea* și cel *de gradul al treilea* se supun aceleiași ordini temporale.

2.5.1.6. Mișcarea de disimulare a autorului este atît de puternică, încît ea implică, în mod potențial, chiar textele *de gradul I*, în a căror structurare e prevăzută aproape întotdeauna **ipotetica apariție a unui alt emițător originar** — antecedent lui Borges —, care ar transforma textul direct în text *de gradul al doilea*.

Iar atunci cînd faptele sînt prezentate în mod ferm ca discurs *de gradul I*, e sugerată totuși, de obicei, și o a doua posibilitate de a se fi intrat în posesia lor:

„Quien recorre los diarios cada mañana lo hace para el olvido o para el diálogo casual de esa tarde, y así no es raro que ya nadie recuede, o recuerde como en un sueño, el caso entonces discutido y famoso de Maneco Uriarte y de Duncan. El hecho aconteció, por lo demás, hacia 1910, el año de la Cometa y del Centenario [...] Sea lo que fuere, aquí va la historia, con las inevitables variaciones que traen el tiempo y la buena o la mala literatura.”¹

De fapt, asistăm aici la o dublă prezentare a textului: ca text *direct* (relatat de *subiectul enunțării* care este, în același timp, *subiect al scrisului*) și ca (posibil) text *de gradul al doilea* (emițător originar multiplu și nedeterminat: ziarele).

Dacă nu există un alt emițător posibil, anterior lui Borges (sau cel puțin paralel cu el), acesta îl *crează*: un astfel de emi-

¹ Borges, *El encuentro*, BROD., p. 43. [„Cine parcurge în fiecare dimineață ziarele o face pentru a le da apoi uitării sau pentru eventualul dialog din cursul serii, așa încît n-ar fi surprinzător ca nimeni să nu-și mai amintească, sau să își amintească foarte vag, de un caz faimos și incitant la vremea lui, acela al lui Maneco Uriarte și al lui Duncan. Faptul s-a petrecut, de altminteri, pe la 1910, an al Cometei și al Centenarului [...] Oricum ar sta lucrurile, iată istoria, cu inevitabilele variații pe care le pot impune timpul și buna sau proasta literatură.”]

cel *de gradul al doilea*: judecătorul executat nu este altul decât Glencairn. Identificarea cuprinde chiar și ordinea cronologică: povestirea bătrînului se desfășoară simultan cu execuția reală a lui Glencairn, *nararea și faptele narate, enunțarea și enunțul*, textul *de gradul al doilea* și cel *de gradul al treilea* se supun aceleiași ordini temporale.

2.5.1.6. Mișcarea de disimulare a autorului este atît de puternică, încît ea implică, în mod potențial, chiar textele *de gradul I*, în a căror structurare e prevăzută aproape întotdeauna **ipotetica apariție a unui alt emițător originar** — antecedent lui Borges — , care ar transforma textul direct în text *de gradul al doilea*.

Iar atunci cînd faptele sînt prezentate în mod ferm ca discurs *de gradul I*, e sugerată totuși, de obicei, și o a doua posibilitate de a se fi intrat în posesia lor:

„Quien recorre los diarios cada mañana lo hace para el olvido o para el diálogo casual de esa tarde, y así no es raro que ya nadie recuede, o recuerde como en un sueño, el caso entonces discutido y famoso de Maneco Uriarte y de Duncan. El hecho aconteció, por lo demás, hacia 1910, el año de la Cometa y del Centenario [...] Sea lo que fuere, aquí va la historia, con las inevitables variaciones que traen el tiempo y la buena o la mala literatura.”¹

De fapt, asistăm aici la o dublă prezentare a textului: ca text *direct* (relatat de *subiectul enunțării* care este, în același timp, *subiect al scrisului*) și ca (posibil) text *de gradul al doilea* (emițător originar multiplu și nedeterminat: ziarele).

Dacă nu există un alt emițător posibil, anterior lui Borges (sau cel puțin paralel cu el), acesta îl *crează*: un astfel de emi-

¹ Borges, *El encuentro*, BROD., p. 43. [„Cine parcurge în fiecare dimineață ziarele o face pentru a le da apoi uitării sau pentru eventualul dialog din cursul serii, așa încît n-ar fi surprinzător ca nimeni să nu-și mai amintească, sau să își amintească foarte vag, de un caz faimos și incitant la vremea lui, acela al lui Maneco Uriarte și al lui Duncan. Faptul s-a petrecut, dealtminteri, pe la 1910, an al Cometei și al Centenarului [...] Oricum ar sta lucrurile, iată istoria, cu inevitabilele variații pe care le pot impune timpul și buna sau proasta literatură.”]

țător *nu există* — e drept —, dar, neîndoielnic, *ar fi putut exista*:

„Henry James — cuya labor me fue revelada por una de mis dos protagonistas, la señora de Figueroa — [*nouă transgresiune a limitelor dintre ficțiune și realitate, dintre actor și personaj real*] — quizá no hubiera desdenado la historia [s.n.]. Le hubiera consagrado más de cien páginas de ironía y ternura, exornadas de diálogos complejos y escrupulosamente ambiguos. No es improbable la adición de algún rasgo melodramático. Lo esencial no habría sido modificado por el escenario distinto: Londres o Boston.”¹

Și dacă nu-l introduce atunci, lasă măcar deschisă posibilitatea *intervenției lui ulterioare*, care ar modifica textul borgeșian (pînă atunci parțial și incomplet), reconfigurîndu-l ca (sau completîndu-l cu un) text *de gradul al doilea*:

„[...] quiero contarles el destino de Benjamín Otálora [...] Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas. Por ahora, este resumen puede ser útil.”²

În sfîrșit, dacă narațiunea s-a încheiat fără nici o tentativă de disimulare a autorului, Borges va corecta omisiunea *ulterior*: în epilogul volumului EL ALEPH, de pildă, el declară că „splendidul argument” din *Emma Zunz*, „cu mult superior modestei lui executări”, i-a fost dezvăluit de Cecilia Ingenieros.

2.5.1.7. Disimularea paternității nu recurge însă totdeauna la invocarea unui emițător antecedent: e suficientă, uneori, prezentarea faptelor ca presupuse evenimente reale, la desfă-

¹ Borges, *El otro duelo*, BROD., p. 71. [„Henry James — a cărui operă mi-a fost revelată de una din cele două protagoniste ale mele, doamna Figueroa — *n-ar fi disprețuit, poate, această istorie* [s.n.] I-ar fi consacrat peste o sută de pagini de ironie și înduioșare, împodobite cu dialoguri complexe și scrupulos ambigue. Nu este improbabilă adăugirea vreunei trăsături melodramatice. Esențialul n-ar fi fost modificat de decorul diferit: Londra sau Boston.”]

² *Id.*, *El muerto*, AL., p. 27. [„vreau să vă povestesc destinul lui Benjamín Otálora [...] Detaliile aventurii lui îmi sînt necunoscute; cînd îmi vor fi revelate, va trebui să corectez și să amplific aceste pagini. Deocamdată, acest rezumat poate fi util.”]

șurarea cărora Borges însuși ar fi stat martor. Planul ficțiunii — al „istoricii false” — e deplasat astfel spre cel al „istoriei”, faptele născocite (*ficta res*) sînt înlocuite prin așa-zise fapte reale:

„El hecho aconteció, por lo demás, hacia 1910, el año de la Cometa y del Centenario [...] Los protagonistas ya han muerto; quienes fueron testigos del episodio juraron un solemne silencio. También yo alcé la mano para jurar y sentí la importancia de aquel rito [...] No sé si los demás advirtieron que yo había dado mi palabra, no sé si guardaron la suya. Sea lo que fuere, aquí va la historia [...]”¹

Sau:

„Referiré con toda probidad lo que sucedió; esto me ayudará tal vez a entenderlo. Además, confesar un hecho es dejar de ser el actor para ser un testigo, para ser alguien que lo mira y lo narra y que ya ni lo ejecutó.”²

Pe de o parte, faptul de a se constitui în *martor* al evenimentelor narate, evitînd atît rolul de actor cît și pe acela de autor propriu-zis (cu alte cuvinte, abandonarea ipostazei de actor al enunțului pentru a o păstra pe cea de actor [subiect] al enunțării dar fără responsabilitatea identificării cu subiectul scrisului), înseamnă o îndepărtare de centrul povestirii și, totodată, o estompare și o impersonalizare a sursei de emisie.

Pe de altă parte, citim aici refuzul ferm al dreptului de paternitate asupra operei și subminarea propriei ipostaze de autor de ficțiune, care se vede înlocuită prin aceea de simplu transmițător al unor fapte reale, într-o voință netă de a retracta

¹ Borges, *El encuentro*, BROD., p. 43. [„Faptul s-a petrecut, de altminteri, pe la 1910, an al Cometei și al Centenarului [...] Protagonistii au murit; cei care au fost martorii epizodului au jurat o solemnă tăcere. Și eu am ridicat mîna spre a jura și am perceput însemnătatea aceluia rit [...] Nu știu dacă ceilalți au observat că eu îmi dădusem cuvîntul, nu știu dacă și l-au păstrat pe al lor. Oricum ar sta lucrurile, iată istoria [...]”]

² *Id.*, *Guayaquil*, BROD., p. 87. [„Voi relata cu toată probitatea ce s-a întîmplat atunci; poate că asta mă va ajuta să înțeleg. Și, de altfel, mărturisirea unor fapte înseamnă să încetezi de a le mai fi actor pentru a deveni un simplu martor, cineva care le privește și le narează și care nu mai e făptuitorul lor.”]

sau anula titluri profund simbolice ca FICCIONES („Ficțiuni”) sau EL HACEDOR („Făptuitorul”).

În sfârșit, ni se pare că surprindem în ipostaza *martor/narator* (ne referim la ipostaza de *martor* asumată în mod *deliberat* și *explicit*, așa cum o face Borges aici, — deoarece, în mod *implicit*, orice scriitor este înainte de toate un *spectator* al realității, faza de *inspectio* fiind presupusă în însuși actul de creație) o transpunere a dublului *receptor/emitor*₂, specific pentru textul *de gradul al doilea*: Borges este *receptor* (sau *spectator*, sau *cititor*) al unui prim text, constituit de faptele „reale” la care a asistat și pe care le va retransmite apoi, ca *emitor secund*. Relatarea lui se va organiza așadar — ca și în cazurile anterioare — tot sub forma unui text *de gradul al doilea*, cu singura diferență că, de rîndul acesta, textul de bază este un TEXT fără emitor...

2.5.2. Metatextul

Rememorînd o fertilă distincție stabilită mai întîi pe teritoriul logicii — aceea între *limbaj-obiect* (materia însăși care-i supusă investigației logice) și *meta-limbaj* (limbajul, prin forța lucrurilor artificial, în care se desfășoară această investigație), Roland Barthes¹ o transferă și în spațiul literar: considerînd literatura susceptibilă de a fi tratată ca limbaj, el o supune aceleiași diferențieri, distingînd *literatura-obiect* de *meta-literatură*.

Aplicînd aceeași distincție la obiectul analizei noastre, vom numi *metatext* acel tip de discurs care efectuează investigarea, interpretarea, comentariul unui alt discurs (numit, acesta, *text-obiect*). Trebuie precizat de la început că *metatextul* (real sau simulat) — modalitate textuală aproape continuă în interiorul ansamblului borgesian — constituie un mijloc mai mult pentru realizarea aceleiași evaziuni a autorului.

¹ Vezi Roland Barthes, *Littérature et méta-language*, in ESSAIS CRITIQUES, Seuil, Paris, [1964], p. 106.

2.5.2.1. Dintre posibilele tipuri de metatext, cel mai intens utilizat aici e **comentariul**. Borges îl abordează amplu (tomuri întregi, primele sale tomuri — INQUISICIONES, OTRAS INQUISICIONES, DISCUSIÓN — nu se voiesc decât umile comentarii ale unor opere anterioare), la început pentru a învinge spaima pe care i-o stârnește, încă, scriitura: a-ți oferi suportul unui text pre-existent înseamnă a face din scriitură un act realizabil, — oricum mult mai puțin descurajant decât crearea unui text de ficțiune. Mai târziu, comentariul va deveni pentru el, în mod esențial, posibilitatea reactualizării infinite a unui discurs deja rostit, a generării perpetue, nelimitate, de texte noi, concentric și disimil reiterându-l pe cel vechi: emblema *ineditului prin repetare*. Căci, nu trebuie să uităm, comentariul — spune inegalabil Foucault — „n-are alt rol decât să spună *în sfârșit* ceea ce era în tăcere articulat *acolo* („dire *enfin* ce qui était articulé silencieusement *là-bas*): „Il doit, selon un paradoxe qu'il déplace toujours mais auquel il n'échappe jamais, dire pour la première fois ce qui cependant avait été déjà dit et répéter inlassablement ce qui pourtant n'avait jamais été dit. [...] il permet bien de dire autre chose que le texte même, mais à condition que ce soit ce texte même qui soit dit et en quelque sorte accompli [...] Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour.”¹

2.5.2.2. Dacă admitem că se produce, în societate, o anume „denivelare” automată a textelor, că există texte care dispar curînd după ce-au fost emise și altele care vor sta la punctul de început al unor noi acte de scriitură („les discours qui, indéfiniment, par-delà leur formulation, *sont dits*, restent dits, et

¹ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, NRF, Gallimard, [Paris, 1971], p. 26 și urm. [„El trebuie, conform unui paradox pe care-l deplasează neconținut dar căruia nu-i scapă niciodată, să rostească pentru întâia oară ceea ce fusese, de fapt, rostit și să repete fără odihnă ceea ce de fapt nu fusese rostit niciodată. [...] îi este îngăduit să spună altceva decât textul însuși, dar cu condiția ca textul însuși să fie spus și, într-un fel, desăvârșit [...] Noul nu stă în cele ce s-au spus, ci în evenimentul întoarcerii lor.”]

sont encore à dire¹⁾, înțelegem și că asemenea texte, capabile de o inepuizabilă revenire, pot exercita o atracție irezistibilă. Spre ele se întoarce neîncetat Borges, se cufundă în adâncurile lor, le re-utilizează, le falsifică în mod pios, le variază, le prelungește, — într-un cuvânt, le **re-scrie**. Una din cele mai constante întoarceri ale sale — „un libro cuya materia puede ser todo para todos [...], pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones”² — este poemul lui José Hernández, „Martín Fierro”. Eroul — obsesie a universului borgesian — apare, spectaculos și neașteptat, în „Istoria lui Tadeo Isidoro Cruz”, revine, aluziv dar hotărâtor, în „Sfârșitul” — posibilă, intensă prelungire a asprei cărți a lui Hernández —, stăruie, aproape emblematic, într-un lapidar eseu numit tot „Martín Fierro” — expresie metaforică a perenității marilor opere, a neobositei întoarceri. Nimic, sau aproape nimic din spațiul dislocat de aceste pagini — spune Borges — nu este invenție proprie: „totul există, implicit, în acea carte faimoasă, iar eu nu am alt merit, decât pe cel de a fi fost primul care a descifrat-o.”³

Care a descifrat-o, și care și-a propus să o *re-scrie*, așa cum un întreg volum — de tinerețe, acela —, „ISTORIA UNIVERSALĂ A INFAMIEI”, constituie, de fapt, *re-scrierea unor istorii deja scrise*. Și dacă Borges califică acest „ambiguu exercițiu” drept „joc iresponsabil al unui timid care, neîncumetându-se să scrie povești, și-a încercat puterile falsificând și denaturând istorii scrise de alții”, trebuie să înțelegem că atare umilință ostentativă, purtată uneori pînă la auto-denigrare, se încadrează în aceeași amplă tentativă a demitizării Autorului pe care o vedem implicată în întreaga practică textuală borgesiană.

¹ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 23–24. [„discursurile care, în mod indefinit, dincolo de formularea lor, sînt spuse, rămîn spuse, și sînt încă de spus”]

² Borges, *Historia de Tadeo Isidoro Cruz*, AL., p. 53. [„o carte a cărei materie poate fi totul pentru toți [...], căci e capabilă de a stîrni aproape inepuizabile repetiții, versiuni, perversiuni [...].”]

³ Vezi Borges, *Prologo* [la volumul ARTIFICIOS], FIC., p. 115–116.

2.5.2.3. Și tot aici, în „ISTORIA UNIVERSALĂ INFAMIEI”, în cea de a doua parte a volumului, ne întâmpină — alături de *re-scrierea unui text pre-existent* — cealaltă soră a comentariului, *traducerea infidelă* (fertil, benefic infidelă), aceea care nu reia în mod neutru textul original (traducerea „fidelă”, obișnuită, exactă — neinteresantă aici — este un simplu text *de gradul al doilea*), ci îl *re-scrie*, îl *re-creează*. „Cît privește exemplele de magie care încheie volumul” — scrie Borges în Prolog, referindu-se tocmai la această a doua parte, ETCETERA — „nu am asupra lor alt drept decît pe acela de traducător și cititor”. *Traducere și lectură*, însă, în sensul enunțat mai sus, acela de (re)scriere: prin urmare, din nou *metatext*.

2.5.2.4. Falsul metatext. „Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es *simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario*. Así procedió Carlyle en SARTOR RESARTUS; así Butler en THE FAIR HAVEN; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la *escritura de notas sobre libros imaginarios*.”¹[s.n.]

Așa se petrec lucrurile în „Tlön, Uqbar Orbis tertius”, așa în „Examen al operei lui Herbert Quain”, așa în „Pierre Menard, autor al lui Don Quijote”. Și tot la fel în „Apropierea

¹ Borges, *Prologo*, FIC., pp. 10—12. [„Laborios și istovitor capriciu acela de a alcătui cărți vaste; acela de a desfășura în cinci sute de pagini o idee a cărei perfectă expunere orală încapă în puține minute. Un procedeu cu mult mai bun este să simulezi că aceste cărți sînt deja scrise și să oferi un rezumat, un comentariu. Așa a procedat Carlyle în SARTOR RESARTUS, așa Butler în THE FAIR HAVEN; opere care sînt înzestrate cu imperfecțiunea de a fi și ele cărți, nu mai puțin tautologice decît celelalte. Mai cuminte, mai stîngaci, mai leneș poate, am preferat scriitura de note despre cărți imaginare.”]

de Almotásim", unde, spre o și mai derutantă suprapunere de planuri, titlul metatextului borgesian coincide cu cel al textului-obiect, despre care aflăm, dealtminteri — cu un perfid scrupul de exactitate —, că-i aparține avocatului Mir Bahadur Alí și că *editio princeps* ar fi apărut la Bombay, către sfârșitul anului 1932. Iar pentru a complica și mai mult jocul, textul e prevăzut cu citate care ar fi fost extrase din diferite comentarii asupra operei fictive:

„Philip Guedalla escribe que la novela *The approach to Al-Mutasim* del abogado Mir Bahadur Alí, de Bombay, es una combinación algo incómoda de esos poemas alegóricos del Islám [...] y de aquellas novelas policiales que [...] Antes, Mr. Cecil Roberts había denunciado en el libro de Bahadur «la doble, inverosímil tutela de Wilkie Collins y del ilustre persa del siglo XII, Ferid Eddin Attar» [etc.]”¹

Joc multiplu, după cum se vede, la care Borges se dedă cu voluptate: un *metatext fals* (pentru a fi fost construit în jurul unui suport inexistent), și care — mai mult — citează un *al doilea metatext*, acesta *de două ori fals*: căci textul de bază nu există, iar metatextul însuși — prevăzut cu toate datele bibliografice necesare — e născocit. Pentru a asigura armătura de *real* a unui asemenea tip de joc, Borges atribuie de obicei acest al doilea metatext unor critici sau scriitori celebri. Așa se face că falsă *Encyclopaedia of Tlön*, obiect al metatextului borgesian „Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, mai comportă și alte metatexte (false ca și textul-obiect), incluse în spațiul celui dintâi (al metatextului cadru) și semnate: Néstor Ibarra, Ezequiel Martínez Estrada, Drieula Rochelle, Alfonso Reyes...

Încă mai complicat apare jocul atunci când *textul-obiect*, pe lângă faptul de a fi *fictiv*, reprezintă el însuși un adevărat *joc de-a textul*: în „Pierre Menard...”, *textul-obiect* („Don Quijote”, al lui Pierre Menard) este de fapt un *metatext* (re-

¹ Borges, *El acercamiento a Almotásim*, FIC., p. 35. [„Philip Guedalla scrie că romanul *The approach to Al-Mu'tasim* al avocatului Mir Bahadur Ali, din Bombay, este o combinație oarecum incomodă între acele poeme alegorice ale Islamului [...] și acele romane polițiste care [...] Înainte de asta, Mr. Cecil Roberts denunțase în cartea lui Bahadur «dubla, neverosimila tutelă a lui Wilkie Collins și a ilustrului persan din veacul al XII-lea, Ferid Eddin Attar» [etc.]”]

scrierea comentată a originarului „Don Quijote”) care a izbutit performanța identificării cu propriul *text-obiect* („Don Quijote” al lui Cervantes). Romanul cavaleresc al lui Menard — text fictiv, imaginat de Borges — îndeplinește prin urmare dubla funcție de *text-obiect* (în raport cu metatextul borgesian intitulat „Pierre Menard, autor del Quijote”), și de metatext (în raport cu *textul-obiect* reprezentat de cartea lui Cervantes).

Iar faimoasele „Cronici ale lui Bustos Domecq” se configurează ca o burlescă suită de metatexte, al căror *obiect* (texte fictive atribuite unor autori fictivi și aparținând nu doar literaturii, ci unor domenii culturale foarte variate: „romanului, liricii, tematicii, arhitecturii, sculpturii, teatrului și celor mai diverse mijloace audio-vizuale care constituie amprenta zilelor noastre”¹) constituie, el însuși, un curios și inepuizabil *joc de-a textul*. Căci printre operele comentate găsim, de pildă, creația lui Cesar Paladión, meritorie pentru a fi ridicat pe cele mai înalte culmi gingașa tehnică a citării (Paladión fiind, toată viața, adeptul normei de a transcrie nu cuvinte, nu fraze, ci cărți întregi, care — „fără omiterea sau adăugirea nici unei virgule” — să fie apoi trimise la tipar sub numele său propriu, cu deplina conștiință a magnificului travaliu realizat). Tot acolo găsim și cărțile lui Ramón Bonavena, care — în scopul de „a oferi o mărturie onestă asupra unui sector limitat al societății locale contemporane — își restrânse referentul profundului său *opus* la colțul propriei mese de lucru — unic sector al universului pe care se simțea în stare să-l descrie cu deplin realism. Ne apare apoi Hilario Lambkin Formento, comentator dantesc ilustru, care intuiește în mod genial că interpretarea sau descrierea unui poem, „pentru a fi perfectă, trebuie să coincidă întocmai cu poemul, așa după cum faimoasa hartă a Chinei coincidea în cele mai mici amănunte cu suprafața Imperiului. Drept care, după o matură chibzuință, Formento elimină prologul, notele, numele și domiciliul editorului și trimite la tipar opera lui Dante”. Ni se vorbește în sfârșit, în termeni entuziaști, despre cărțile lui Federico Juan Carlos Loomis: cea intitulată URS, de pildă, care-i ceruse auto-

¹ Vezi Borges — Bioy Casares, *Prólogo*, BUST. DOM., p. 10.

rului o lungă și temeinică documentare (studiul aprofundat al lui Buffon și Cuvier, vizite la grădina zoologică, o primejdioasă expediție într-una din cavernele Arizonei) și al cărei text — pentru a realiza o concordanță riguroasă între titlu și operă — constă în mod exclusiv din cuvântul URS: „Dar îndărătul acestui cuvânt pe care maestrul îl filtrase, câte experiențe, câtă trudă și ce desăvârșită plinătate!”

2.6. Dizolvarea autorului: Autorul impersonal

Întreaga serie de transformări ale autorului, pe care Borges le sugerează sau le duce la îndeplinire în demersul scriiturii sale — scindarea, evaziunea, multiplicarea acestuia — nu sînt altceva decît etape preliminare *dezagregării autorului individual*, dizolvării lui într-un autor unic și perpetuu.

Către 1938, Paul Valéry enunța că „Istoria literaturii n-ar trebui să fie istoria autorilor și a accidentelor din destinul lor sau din destinul operelor lor, ci *Istoria Spiritului ca producător și consumator de literatură. Această istorie ar putea fi dusă la capăt fără menționarea nici unui scriitor.*” Oprindu-se la afirmația lui Valéry, Borges constata că „nu e pentru întâia oară cînd Spiritul formulează această observație”¹, căci în 1844, în orașelul Concord, Emerson ajungea la un enunț foarte asemănător („S-ar spune că un singur ins a redactat cîte cărți sînt pe lume; atare unitate centrală zace în ele încît este de netăgăduit că toate sînt lucrarea unui același ins omniscient”), iar cu douăzeci de ani înaintea lui, Shelley opina că „toate poemele trecutului, prezentului și viitorului sînt epizoade sau fragmente ale unui singur poem infinit, zidit de toți poeții lumii”.

Fundamentarea acestei perspective — autorul unic și perpetuu al unui mare text infinit — nu este în nici un caz, la Borges, de sorginte filozofică (chiar dacă — supus tentației

¹ Vezi Borges, *La flor de Coleridge*, O. INQ., p. 19.

de neînvins a erudiției — el cedează, uneori, aluziilor de acest tip), ci în exclusivitate *literară*¹. Dacă în „*Tlön*” metafizica este declarată „o ramură a literaturii fantastice”, dacă în epilogul volumului *OTRAS INQUISICIONES* Borges afirmă, în termeni mai degrabă generali, că interesul lui pentru ideile religioase sau filozofice se datorează „valorii lor estetice și încărcăturii lor de straniu și miraculos”², în „*Floarea lui Coleridge*” el declară în mod ferm că punctele de sprijin ale doctrinei care susține că *toți autorii sînt un autor* au fost căutate nu în panteismul filozofic, ci în clasicismul literar: „Pentru mințile clasice” — sune el — esențialul e reprezentat de literatură, și nu de indivizi. George Moore și James Joyce au încorporat în operele lor pagini și sentințe ale altora; Oscar Wilde obișnuia să ofere argumente și teme pentru ca alții să le execute; ambele atitudini, deși în mod superficial contrare, pot evidenția un același sens al artei. Un sens ecumenic, impersonal.”³

Dacă în „*Tlön*” citim — în planul totalei ficțiuni, și cu o vizibilă tentă de ironie — că „și în meșteșugul literaturii domnește ideea unui subiect unic” („*Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo*”⁴), în „*Floarea lui Coleridge*” ni se vorbește, cu deplină responsabilitate de data aceasta, despre „un alt martor al unității profunde a verbului”, despre „un alt negator al limitelor subiectului”, și ni se oferă exemplul ilustrului Ben Jonson, „care, pornind să-și formuleze propriul testament literar precum și opiniile prielnice ori adverse cu privire la cei din jurul său, s-a mărginit să adune laolaltă fragmente din Seneca, Quintilianus, Justus Lipsius, Vives, Erasm, Machiavel, Bacon și cei doi Scaligeri.” Iar Borges însuși declară, într-un rînd, cum ani în șir a socotit

¹ Vezi, în acest sens, Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, BRH, Editorial Gredos, Madrid, [1968], pp. 15–16.

² Vezi Borges, *Epilogo*, O. INQ., p. 263.

³ *Id.*, *La flor de Coleridge*, O. INQ., p. 22.

⁴ *Id.*, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, FIC., p. 27. [„Pare curios ca operele să fie semnate. Conceptul de plagiat nu există: s-a stabilit că toate operele sînt opera unui singur autor, care este atemporal și anonim.”]

că „aproape infinita literatură este cuprinsă într-un om. Iar omul acesta a fost Carlyle, a fost Johannes Becher, a fost Whitman, a fost Rafael Cansinos Asséns, a fost De Quincey.”¹

Autorul care transgresează limitele individualului, într-un impuls de identificare cu toți autorii textului universal, este imaginea însăși a subiectului scriiturii borgesiene. „Le fantastique borgesien” — spunea cândva Gérard Genette — „est sans acception de personne.”²

2.7. Scriitor/lector

„Écrire, c'est se faire aussitôt lecteur, lire, c'est se faire aussitôt écrivain. Commune à l'écrivain et au lecteur, *la muse*, en toute occurrence, c'est le centre du texte même, ce lieu obscur qui ne songe interminablement qu'à se déchiffrer.”

(JEAN RICARDOU)

Există un cititor pe nume Borges, care a copilărit într-o grădină veche, îndărătul unui gard zăbreliț, dar mai cu seamă „într-o bibliotecă de nesfârșite cărți englezești”, și care a iscodit fără odihnă biblioteci, rafturi și librării, anticariate, atlase, istorii, enciclopedii. Și mai există, dincolo de el, un cititor numit tot Borges — și acesta ne interesează îndeosebi aici — care afirmă a fi *citit* „ISTORIA UNIVERSALĂ A INFAMIEI” („asupra ei n-am alte drepturi decât pe acelea de traducător și *cititor*”) în sensul în care orice *scriitor* al unui metatext este, anterior și simultan, un *cititor* (al textului obiect), în sensul acelei *lecturi* care e totodată *scriitură* și care este proprie textului modern. Și, dacă ne amintim de faptul că orice text modern

¹ Vezi Borges, *La flor de Coleridge*, O. INQ., pp. 22–23.

² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 251. [„Fantasticul borgesian este fără accepiune de persoană.”]

(iar cel borgesian mai mult decât oricare altul), implică (este) propriul său metatext, dublul *scriitor/lector*, se impune cu necesitate.

Autorul textului borgesian, pe care am încercat să-l analizăm sub toate transformările suferite în lungul drum numit *scriitură* — dedublări, ocultare, multiplicitate, disimulări, dizolvare — nu poate fi considerat, în nici un caz, drept autor unic și total. Ne amintim accepția pe care Michel Foucault o dă acestui termen și vedem în el suportul stabil, nucleul constant în jurul căruia se grupează forțele fluide ce alcătuiesc acel complex *subiect al scriiturii*, producător multiplu al textului modern: în primul rând, *intertextualitatea* („ce n'est pas moi qui ai écrit: c'est nous: tous ceux que j'ai tacitement ou inconsciemment cités, appelés, et qui sont des lectures, non des « auteurs »” — spunea undeva Barthes); în al doilea rând, *cititorul*, mereu schimbător, mereu mobil, dar colaborator statornic și activ al scriiturii.

În acest sens ni se pare revelator destinul anticarului Joseph Carthaphilus, din Smirna, care, în lungul său periplu de NEMURITOR, a fost Flaminus Rufus — tribun al unei legiuni din vremea lui Dioclețian —, soldat în bătălia de la Stanford din 1066, „scriitor” în cel de al șaptelea veac al Hegirei, captiv în temnița din Samarcand, unde a deprins jocul de șah, astrolog la Bikanir și în Boemia, călător în 1638 la Lipsca și pe tărîmuri transilvane, cumpărător la Aberdeen, în anul 1814, al celor șase tomuri ale Iliadei lui Pope, care aveau să fie citite și recitite cu nesaț pentru a fi discutate apoi, cîteva ani mai târziu, cu Giambattista Vico, și cîte și mai cîte... Narîndu-și propria istorie sub identitatea unificatoare a lui *Joseph Carthaphilus*, bizarul anticar o întrețese cu întîmplări și gînduri ale altora, cu însemne ale personalității lor: e vorba, în primul rând, despre un alt NEMURITOR, numit Homer, care l-a întovărășit de-a lungul veacurilor, fiind și el, ca și anticarul nostru, *mulți și deosebiți* într-unul singur — Pliniu, Thomas de Quincey, Descartes ori Bernard Shaw... Destinul lor pare să-l exprime în chip metaforic pe acela al oricărui autor modern, care — fiind *el însuși* în ipostazele cele mai diferite — e totodată Homer (și Pliniu, și Thomas de Quincey,

și Descartes, și Bernard Shaw), și orice scriitor cu care a împărțit ceasurile de îndoială și restriște:

„Cuando; se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quién me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos; estaré muerto.”¹

¹ Borges, *El inmortal*, AL., p. 25. [„Cînd se apropie sfîrșitul, în amintire nu rămîn imagini, rămîn numai cuvinte. Nu mi se pare straniu că timpul le-a confundat pe acelea care m-au reprezentat cîndva, cu altele, care au fost simboluri ale destinului celui ce m-a întovărășit vreme de atîtea veacuri. Am fost Homer, în curînd voi fi Nimeni, precum Ulise; în curînd, voi fi toți: voi fi murit.”]

3. Transgresiuni

„La confiance passée, la défiance présente [...] Qui veut tenter l'histoire de la poésie, du drame et du roman depuis un siècle, trouve d'abord que la technique s'en est lentement effritée et dissociée; puis qu'elle a perdu ses moyens propres, et s'est vue envahie par les secrets ou les procédés des techniques voisines, — le poème par la prose, le roman par le lyrisme, le drame par le roman [...] De sorte qu'enfin le théâtre ne se trouve rien tant éviter que le théâtral, le roman le romanesque, la poésie le poétique. Et la littérature, en général, le littéraire.“

(JEAN PAULHAN: *Les Fleurs de Tarbes*)

Continua trasgresare a limitelor impuse de sistemul tradițional al genurilor literare — pe care o semnalează, în rîndurile de mai sus, Paulhan, și care ajunge să pătrundă înlăuntrul fiecărui gen și în funcționarea însăși a discursului — este, neîndoiește, una din manifestările definitorii ale textului modern. Cu atît mai izbitor paradoxală ne apare, așadar, situația asamblului borgesian, cu cît el izbutește cea mai vertiginoasă răsturnare a tiparelor menținînd, totodată, aparența unei ireproșabile rigori clasice. O relevă, cu acută exactitate, una din paginile lui Gérard Genette: „C'est sans doute Borges qui nous offre l'exemple le plus spectaculaire de cette transgression — justement parce qu'elle s'inscrit ici

dans un système narratif tout à fait traditionnel qui accentue le contraste."¹

Dacă am încercat să urmărim, pînă aici, multipla transgresare a granițelor textuale efectuată de (prin) conceperea *textului ca intertextualitate*, precum și consecința ei obligatorie, dezagregarea figurii *autorului*, vom încerca să prezentăm, în continuare, ansamblul de transgresiuni care afectează însuși sistemul de organizare și funcționare a textului borge-sian.

3.1. Textul reflexiv

O notorie comentatoare a lui Borges, Ana María Barrenechea, semnalează, printre particularitățile constante ale textului de care se ocupă, faptul că „explicația realității și aluzia la exercițiul literar pot conviețui în cadrul ficțiunii fără a se stînjiți una pe alta; ba dimpotrivă, într-o admirabilă formulă narativă care pune în valoare ambele aspecte, prin reflectarea unuia în celălalt”; și, mai departe, „constanta aluzie la exercițiul literar, atît de meșteșugit întreșută cu povestirea, încît — fără a o face să devină greoaie ori înghețată — îi conferă acesteia din urmă adîncimea problemelor estetice.”²

Vom califica acest tip de discurs — utilizînd un termen al lui Barthes — drept „*reflexiv*”: e vorba despre textul care se întoarce asupra-și, care se poate reflecta și comenta pe sine; textul printre ai cărui referenți găsim *textul însuși* (în literalitatea, ca și în procesul enunțării lui), și care în spațiul său include și propriul *metatext*. E o trăsătură — aceasta — impli-

¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 251. [„Borges ne oferă, cu siguranță, exemplul cel mai spectacular al acestei transgresiuni — tocmai pentru că ea se înscrie aici într-un sistem narativ cu desăvîrșire tradițional care accentuează contrastul.”]

² Vezi Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, El Colegio de México, [Mexico], 1957, pp. 67 și 144.

cată, într-o măsură mai mare sau mai mică, în orice text așa-zis „modern”, dar modul manifest și explicit al funcționării ei la Borges atrage atenția în mod necesar.

3.1.1. Textul despre sine

Exemplele de secvențe care vorbesc despre propria lor generare sau literalitate sînt atît de numeroase încît ajung aproape să constituie o permanență. Ne vom opri, însă, la un fragment ceva mai amplu, unul din cazurile cele mai semnificative, poate, în acest sens: e vorba despre organizarea discursului din *El immortal*, care (dincolo de faptul că oferă o probă și o *infirmare*, totodată, a existenței și a funcționării *intertextualității*), prezintă o curioasă și multiplă suprapunere de tipuri și de planuri textuale: în discursul borgesian (povestire-cadru) e inserat un text de *gradul al doilea* — manuscrisul lui Cartaphilus (povestire principală) — care este urmat de propriul *metatext* sau, mai exact, de *două metatexte* distincte:

Cel dintîi, produs de Cartaphilus însuși (*text* și *metatext* sînt generate aici de același autor), dovedește *intertextualitatea* propriului manuscrit, care constituie, de fapt, perpetua *întîlnire* a două *scriituri*: una este a lui Cartaphilus, cealaltă a lui Homer (aceasta din urmă alcătuind, la rîndul ei, o complexă rețea de posibile *întîlniri textuale*) (a).

Cel de al doilea *metatext* — de epocă mult mai tîrzie — îi aparține doctorului Nahum Cordobero (Manchester, 1948) și se îndărătnicește să probeze, prin chiar dezvăluirea amintitului *proces intertextual* (mult amplificat, datorită perspectivei prielnice pe care distanța o îngăduie) că atare text nu poate fi decît apocrif (b). Intertextualitatea (asimilată „intruziunii” și „raptului”) — pe care doctorul Cordobero o practică în mod înconștient, de-a lungul propriei sale *scriituri/lecturi* (c) — este utilizată de el ca probă irevocabilă pentru non-autenticitatea textului care o conține:

(a) [CARTAPHILUS:], „... He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero

en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creí percibir algo falso [...] *La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos*. En el primer capítulo, el jinete quiere saber el nombre del río que baña las murallas de Tebas; Flaminio Rufo, que antes ha dado a la ciudad el epíteto de Hekatómpylos, dice que el río es Egipto; ninguna de esas locuciones es adecuada a él, sino a Homero, que hace mención expresa, en la *Iliada*, de Tebas Hekatómpylos, y en la *Odisea* [...] dice invariablemente Egipto por Nilo.”¹

(b) [NAHUM CORDOBERO:] „Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A coat of many colours* (Manchester, 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahúm Cordobero [...] Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio [...]; en el segundo, de Thomas de Quincey [...]; en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw [...] Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo.”²

(c), [...] y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahúm Cordobero. Abarca unas cien páginas. Habla de los centones griegos, de los centones de la baja latinidad, de Ben Jonson, que definió a sus contemporáneos con retazos

¹ Borges, *El inmortal*, AL., pp. 23–24. [„Am revizuit, după un an, aceste pagini. Consider că ele răspund adevărului, însă în primele capitole, și chiar într-unele paragrafe din celelalte, am avut impresia că percep ceva fals [...] *Istoria pe care am narat-o pare ireală, căci în ea se întrepătrund aventurile a doi oameni diferiți*. În primul capitol, călărețul vrea să știe numele râului care scaldă zidurile Tebei; Flaminus Rufus, care ceva mai înainte atribuisese orașului epitetul de Hekatompylos, spune că râul este Egiptul; nici una dintre aceste locuțiuni nu-i este proprie lui, ci lui Homer, care vorbește explicit, în *Iliada*, despre Tebas Hekatompylos, iar în *Odi-sea* [...] spune invariabil Egipt în loc de Nil.”]

² *Ibid.*, pp. 23–26. [„Printre comentariile pe care le-a stîrnit publicarea manuscrisului de mai sus, cel mai bizar, și nu cel mai urban, se intitulează, biblic, *A coat of many colours* (Manchester, 1948) și este opera condeii tenace al doctorului Nahum Cordobero [...] El denunță, în primul capitol, scurte interpolări din Plinius [...]; în cel de al doilea, din Thomas De Quincey [...]; în cel de al treilea, dintr-o epistolă a lui Descartes către ambasadorul Pierre Chanut; în cel de al patrulea, din Bernard Shaw [...] Deduce din aceste intruziuni, sau rapturi, că întreg documentul e apócrif.”]

de Séneca, [...] de los artificios de George Moore y de Eliot y, finalmente, de «la narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus».¹

3.1.2. „Les mots et les choses“

Dar transgresiunea cea mai deplină care se poate imagina în cazul *textului reflexiv* (articulații ale discursului și ale logicii totodată, bariere între semn lingvistic și referent, între literalitate și referență) este aceea care se produce în faimoasele enumerări din „Limba analitică a lui John Wilkins“.

Prima dintre enumerări cuprinde un fragment din tabelul clasificărilor fundamentale pe care se sprijină organizarea acestei limbi:

„Consideremos la octava categoría, la de las piedras. Wilkins las divide en comunes (pedernal, cascajo, pizarra), módicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro) e insolubles (hulla, freda y arsénico). Casi tan alarmante como la octava, es la novena categoría. Esta nos revela que los metálas pueden ser imperfectos (bermellón, azogue), artificiales (bronce, latón), recrementicios (limaduras, herrumbre) y naturales (oro, estaño, cobre). La belleza figura en la categoría decimosexta; es un pez vivíparo, oblongo.“²

¹ Borges, *op. cit.*, pp. 25–26. [...] și este opera condeiului tenace al doctorului Nahum Cordobero. Cuprinde cam o sută de pagini. Vorbește despre compilațiile grecilor, despre compilațiile latinității târzii, despre Ben Jonson, care și-a definit contemporanii prin fragmente din Seneca, [...] despre artiiciile lui George Moore și ale lui Eliot și, în cele din urmă, despre «narațiunea atribuită anticarului Joseph Cartaphilus».”

² *Id.*, *El idioma analítico de John Wilkins*, O. INQ., pp. 141–142. „Să considerăm cea de a opta categorie, a pietrelor. Wilkins le împarte în comune (cremene, pietriș, ardezie), ieftine (marmură, ambră, coral), prețioase (perlă, opal), transparente (ametist, safir) și insolubile (huilă, fredă și arsenic). Aproape la fel de alarmantă ca a opta este și a noua categorie. Ea ne relevă că metalele pot fi imperfecte (chinovar, argint-viu), artificiale (bronz, alamă), reziduuri (pilitură, rugină) și naturale (aur, cositor, cupru). Frumusețea figurează în categoria a șaisprezecea; ea este un pește vivipar, prelung.”

Cea de a doua este o selecție din catalogul Institutului Bibliografic din Bruxelles, care operează diviziunea universului în 1000 de parcele; dintre acestea:

„la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 262, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, el mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. No rehusa las subdivisiones heterogéneas, verbigracia, la 179: «Crueldad con los animales. Protección de los animales. El duelo y el suicidio desde el punto de vista de la moral. Vicios y defectos varios. Virtudes y cualidades varias.»¹

Dacă amîndouă aceste clasificări operează, în primul rînd, o transgresare a barierelor logicii, și numai în al doilea rînd atacă, într-o măsură mai mare sau mai mică, normele organizării textuale, cea de a treia, din a cărei lectură Michel Foucault afirmă a fi extras ideea faimoasei sale cărți *Les mots et les choses*, merge cu mult mai departe. E vorba despre o clasificare a animalelor aflată în paginile unei străvechi enciclopedii orientale, pe care Borges declară că o citează prin intermediul doctorului Franz Kuhn:

„En sus remotas Páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perrossueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.”²

¹ Borges, *op. cit.*, p. 142. [„parcela 262 îi corespunde Papei; parcela 282, Bisericii Romano-Catolice; parcela 263, Zilei Mîntuitorului; 268, școlilor duminicale; 298, mormonismului, iar 294, brahmanismului, budismului, shintoismului și taoismului. Nu eludează nici subdiviziunile eterogene, cum ar fi, de pildă, cea cu numărul 179: «Cruzimea față de animale. Protecția animalelor. Duelul și sinuciderea din punctul de vedere al moralei. Vicii și defecte felurite. Virtuți și calități de tot soiul.»]

² *Ibid.*, p. 142. [„În străvechile-i pagini stă scris că animalele se împart în (a) aparținătoare Împăratului, (b) îmbălsămate, (c) îmblînzite, (d) purcei de lapte, (e) sirene, (f) fabuloase, (g) cîini în libertate, (h) incluse în această clasificare, (i) care țopăie ca nebunele, (j) nenumărate, (k) desenate cu o foarte fină pensulă din păr de cămilă, (l) etcaetera, (m) care adineauri au spart ulciorul, (n) care de departe par muște.”]

Tot ceea ce discursul interzice în materie de imposibile, incongruente reuniri, de elemente ce nu pot coexista într-un același spațiu pentru simplul motiv că spațiul care le-ar conține este inexistent și de neconceput (literalitate și referență, semnificant și referent etc.) se află, într-o uluitoare înșiruire, în incredibila enumerare. E una din acele alăturări care neliniștesc prin inacceptabilul lor, tulburătoare și de neuitat, deschizând larg porțile coșmarului: „sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci *et* cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, — celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses“ ; „[...] par l'impossibilité nue de penser *cela*.”¹

Textul care se transformă astfel în *propriul său referent*, care, într-un fel sau altul, *se povestește pe sine*, invocându-și literalitatea sau chiar generarea, alăturându-le și amestecându-le așa cum alătură și pune laolaltă, fără urmă de inhibiție, „les mots et les choses“, este, fără îndoială, unul din cele mai îndrăznețe cazuri de transgresare a limitelor textuale, care afectează demersul scriiturii în toată amplitudinea lui. Altele o însoțesc, de unghi mai redus, dar nu mai puțin importante. Vom încerca să le semnalăm în continuare, fără altă ordine de clasificare decât aceea însemnătății (crescînde) acordate (care ne pare a-i fi fost acordată) de Borges.

¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, [Paris], 1966, pp. 7, 8—9. [„desigur pentru că minează în mod secret limbajul, pentru că te împiedică să numești ce e aici și ce e dincolo, pentru că sfarmă numele comune sau le fac să se întrepătrundă, pentru că ruinează de la început « sintaxa », și nu numai pe aceea care construiește fraze, — dar pe aceea mai puțin manifestă care face « să stea laolaltă » (alături și față în față) cuvintele și lucrurile“ ; „[...] prin imposibilitatea nudă de a gândi așa ceva.”]

3.2. Actorii

3.2.1. Actorul enunțului

Transgresarea *conturelor actorului* începe orizontal, la nivelul scrisului, cu *inversiunea* — concretă, sau imaginară și profund simbolică — a unor *roluri narrative*, a unor *personaje*: inversiune comparabilă cu cea întâmplată „vrăjitorului care țese un labirint și se vede apoi silit să rățăcească în adâncurile lui până la sfârșitul zilelor, sau lui David care judecă un necunoscut, îl condamnă la moarte și apoi aude revelația: « Omul acela ești tu. »¹

O întâlnim, ca simplă inversare de identități, în „Așteptarea“, unde protagonistul, urmărit de un adversar ireductibil, recurge, ascunzându-se, la numele acestuia:

„Cuando la mujer le preguntó cómo se llamaba, le dijo Villari, no como un desafío secreto, no para mitigar una humillación que, en verdad, no sentía, sino porque ese nombre lo trabajaba, porque le fue imposible pensar en otro. No lo sedujo, ciertamente, el error literario de imaginar que asumir el nombre del enemigo podía ser una astucia.“²

În „Abenjacán el Bojarí“, unde Zaid — lașul, nemernicul — își atribuie identitatea lui Abenjacán — viteazul, puternicul, regele —, transgresiunea este ceva mai complicată, intrând în joc subtile mobiluri psihologice:

„« Zaid, si tu conjectura es correcta, procedió urgido por el odio y por el temor y no por la codicia. Robó el tesoro y luego comprendió que el tesoro no era lo esencial para él. Lo esencial era que Abenjacán pereciera. Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente *fué Abenjacán*. » « Sí — confirmó

¹ Vezi Borges, *Deutsches Requiem*, AL., pp. 88—89.

² Borges, *La espera*, AL., p. 138. [„Cînd femeia îl întrebă cum se numește, îi spuse că Villari, nu ca o provocare secretă, nu pentru a compensa o umilință pe care, de fapt, n-o simțea, ci pentru că acesta era numele care îl bîntuia, pentru că îi era cu neputință să se gîndească la un altul. Nu-l ispitise, în nici un caz, eroarea literară de a-și închipui că a asuma numele adversarului poate constitui o astuție.”]

Dunraven — . Fué un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día. »¹

În „Biografia lui Tadeo Isidoro Cruz“ (a) și în „Sfârșitul“ (b), nu mai e vorba despre schimbări sau rapturi de identități, ci de o profundă *convergență* ori *identificare* de destine:

(a) „Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin escuchó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia [...] Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. [...] mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar al que lleva adentro [...] Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario: comprendió que el otro era él.“²

(b) „Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre tierra y había matado a un hombre.“³

¹ Borges, *Abenjacán el Bojarí* [...], AL., p. 134. [„« Zaid, dacă ipoteza ta e corectă, a acționat împins de ură și de frică, și nu de lăcomie. A furat tezaurul și apoi a înțeles că nu tezaurul era esențial pentru el. Esențial era ca Abenjacán să piară. S-a prefăcut a fi Abenjacán, l-a omorât pe Abenjacán și, în cele din urmă, a fost Abenjacán. » « Da, confirmă Dunraven. A fost un vagabond care, înainte de a deveni, prin moarte, nimeni, își va fi amintit că a fost odată rege, sau că s-a prefăcut a fi fost rege.“]

² *Id.*, *La biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, AL., pp. 56 — 57. [„Îl aștepta, secretă în viitor, o limpede noapte fundamentală: noaptea în care avea să-și vadă, în sfârșit, adevăratul chip, noaptea în care avea să-și audă, în sfârșit, adevăratul nume. Înțeleasă așa cum se cuvine, noaptea aceea epuizează întreaga lui istorie [...] Se auzi strigătul unei păsări; Tadeo Isidoro Cruz avu impresia că mai trăise cândva clipa aceasta. [...] în timp ce lupta în întuneric (în timp ce brațul său lupta în întuneric), începu să înțeleagă. Înțelese că un destin nu-i mai bun decât altul dar că fiecăruia trebuie să dea ascultare celui pe care-l poartă înlăuntrul său [...] Înțelese că destinul lui profund e al lupului și nu al cîinelui de turmă; înțelese că celălalt e el.“]

³ *Id.*, *El fin*, FIC., p. 180. [„Împlinită misiunea lui justițiară, acum era nimeni. Mai bine zis, era celălalt: nu mai avea destin pe lume și ucisese un om.“]

Cazul-limită al acestui tip de mutațiuni — deplasarea fizică a unui personaj înlăuntrul contururilor celuilalt — apare percutant într-un fragment ulterior al textului universal, care continuă, ducându-le uneori până la ultima limită, transgresiunile inițiate de Borges: e vorba despre textul lui Cortázar. În *Axolotl*, iată, această transgresare se petrece în spațiul fantasticului absurd:

„Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir. Cada mañana al inclinarme sobre el acuario, el reconocimiento era mayor [...] Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.”¹

3.2.2. Actor / narator

În sfârșit, în „Forma spadei”, transgresiunea — încă mai îndrăzneată — șterge granițele între *enunț* și *enunțare*, implicând și *subiectul* acesteia din urmă, pe *naratorul* istoriei: *subiectul enunțării*, care narează faptele la persoana I (EU), apare și ca *actor (subiect)* al *enunțului*, alături de *celălalt actor (EL)* — infamul lașul, trădătorul. Finalul narațiunii

¹ Julio Cortázar, *Axolotl*, FINAL DEL JUEGO, in CEREMONIAS, Seix Barral, [Barcelona, 1968], p. 129. [„Acum știu că n-a fost nimic miraculos, că asta trebuia să se întâmple. În fiecare dimineață, înclinându-mă deasupra acvariului, recunoașterea era tot mai intensă [...] Și ei, și eu știam la fel de bine. Prin urmare n-a fost nimic miraculos în cele întâmplate. Fața mea era lipită de geamul acvariului, ochii mei încercau încă o dată să pătrundă misterul acelor ochi de aur fără iris și fără pupilă. Vedeam foarte aproape chipul unui axolotl nemișcat, lipit de geam. Fără tranziție, fără surpriză, mi-am văzut propriul chip lipit de geam, l-am văzut în afara acvariului, l-am văzut de cealaltă parte a geamului. Atunci chipul meu s-a îndepărtat și eu am înțeles.”]

ne dezvăluie, însă, că perspectiva era falsă: *EU* este de fapt *EL*, naratorul nu e actorul numit *EU* (subiectul enunțului), e celălalt, infamul. („¿ Usted no me cree? — balbuceó. — ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó [...] Ahora desprécieme.”¹)

3.2.3. Actor / autor

Dizolvarea conturelor personajului, începută la nivelul scrisului — cuprinzând, la început, *actori* ai scrisului și extinsă, apoi, până la a ieși din limitele enunțului și a implica subiectul enunțării (*naratorul*) — e continuată, în alte texte borgesiene, și pe dimensiune verticală, în procesul scriiturii: a u t o r și a c t o r i trec rama povestirii (și a scrisului), pășind dintr-o parte în cealaltă, precum acele fabuloase „făpturi ale oglinzilor” din legendara epocă a Împăratului Galben, care așteaptă să spargă, într-o zi, barierele de sticlă ori metal și să iasă din specularea temniță ce le închide.

„Cel mai de seamă vrăjitor” — spune Borges, evocând o memorabilă formulare a lui Novalis — „ar fi acela care s-ar vrăji pe sine însuși într-atît încît să-și ia propriile plăsmuiri drept apariții de sine stătătoare. N-ar fi acesta cazul nostru?”²

Revizuiind biblioteca lui Don Quijote, bărbierul emite opinii despre *Galatea*: „bărbierul, vis al lui Cervantes ori formă a unui vis al lui Cervantes, îl judecă pe Cervantes...”² Iar în a doua parte a cărții, aflăm că protagoniștii au citit deja partea întâi: „protagoniștii din *Don Quijote* sînt, totdeodată, cititori ai lui *Don Quijote*”³. Fascinat de acest „joc de stranii ambi-

¹ Borges, *La forma de la espada*, EIC., p. 135, [„Nu mă crezi? îngăimă. Nu vezi că port pe chip stigmatul propriei mele infamii? Am narat în acest fel istoria ca s-o ascuți pînă la capăt. Eu însumi l-am denunțat pe omul care mă ocrotise [...] Acum, disprețuiește-mă.”]

² Vezi Borges, *Avatares de la tortuga*, O. INQ., p. 156.

³ Vezi Borges, *Magias parciales Quijote*, O. INQ., pp. 66 — 67.

guități", Borges imaginează o comedie eroică în două acte (care apare, sub formă de *text în text*, în „Examen al operei lui Herbert Quain“): al doilea act îl reflectă pe cel dintâi — ușor întors înspre oroare —, personajele primului act reapar, cu numele schimbate, în scenele celui de al doilea; Quigley, comisionar din Liverpool — *protagonistul actului al doilea* —, este reluarea lui Quarles, autor dramatic — *protagonistul actului întâi* — și, mai mult decât atât, este și *autorul primei părți*. Actor și autor, scris și scriitură se confundă aici într-un joc de vertiginoase suprapuneri. Și de astă dată jocul e preluat de Cortázar, care îl împinge mai departe, trecând și bariera dintre actor și cititor: în „*Continuidad de los parques*“ („Continuitatea parcurilor“), cititorul e asasinat de unul din personajele romanului pe care îl citește.

În mod simbolic, Borges se narează *pe sine însuși* în ipostaza *scriiturii*, prin intermediul unuia din personajele produse în chiar demersul acelei *scriituri*:

„Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, «Averroes» desaparece.)”¹

¹ Borges, *La busca de Averroes*, AL., p. 101. [„Am simțit că opera își bate joc de mine. Am simțit că Averroes, vrînd să-și imagineze ce este o dramă fără a fi bănuir măcar ce este un teatru, nu era mai absurd decât mine, care voiam să-l imaginez pe Averroes fără alt material decât niște fragmente din Renan, din Lane și din Asin Palacios. Am simțit, odată ajuns la ultima filă, că narațiunea mea este simbolul celui ce am fost în timp ce o scriam, și că, pentru a redacta această narațiune, a trebuit ca eu să fiu omul acela, și că, pentru a fi omul acela, a trebuit să redactez această narațiune, și așa pînă la nesfîrșit. (În momentul în care încetez de a mai crede în el, «Averroes» dispăre.)”]

3.3. Ficțiune și realitate

În același ineuizabil roman al lui Cervantes, Borges observă consecvența cu care autorul „se complace în a confunda obiectivul cu subiectivul, lumea cititorului cu lumea cărții”: transgresiune fascinantă și obsesivă — reflex și duplicare a artei —, pe care Borges o urmărește de-a lungul marelui Text al lumii, pentru a o reflecta și concentra, apoi, într-al său propriu:

„Tales juegos, tales momentáneas confluencias del mundo imaginario y del mundo real [...] son, o nos parecen, modernos. Su origen, su antiguo origen, está acaso en aquel lugar de la *Iliada* en que Elena de Troya teje su tapiz y lo que teje son batallas y desventuras de la misma guerra de Troya. Ese rasgo tiene que haber impresionado a Virgilio, pues en la *Eneida* consta que Eneas, guerrero de la guerra de Troya, arribó al puerto de Cartago y vio esculpidas en el mármol de un templo escenas de esa guerra y, entre tantas imágenes de guerreros, también su propia imagen.”¹

O descoperă și în alte coordonate — geografice și temporale —, într-un spațiu spre care textul borgesian se întoarce neîncetat: al celor O mie și Una de Noapți, unde magia coexistă cu detaliul istoric sau pios, unde într-un același tom „conviețuiesc rubinul ce se înalță la ceruri și întâia descriere a Sumatrei, detalii de la Curtea Abbasizilor și îngerii de argint a căror existență e justificarea Atotputernicului”, unde „anticamerele se confundă cu oglinzile, masca se află îndărătul chipului și nimeni nu mai știe cine e om cu adevărat și cine este idol. Și nimic din toate acestea nu pare straniu; această

¹ Borges, *Nathaniel Hawthorne*, O. INQ., p. 78. [„Asemenea jocuri, asemenea momentane confluente ale lumii imaginare cu lumea reală [...], sînt, sau ne par a fi moderne. Originea lor, străvechea lor origine, se află poate în acel pasaj din *Iliada* în care Elena din Troia își țese covorul și cele țesute sînt lupte și nefericiri din chiar războiul Troian. Acest detaliu trebuie să-l fi impresionat pe Vergilius, căci în *Eneida* ni se spune că Eneas, războinic din războiul Troiei, a acostat în portul Cartago și a văzut sculptate în marmura unui templu scene din același război și, între atîtea imagini de războinici, propria lui imagine.”]

dezordine-i firească și acceptabilă, întocmai ca în plăsmuirile visului.”¹

O regăsește, cu voluptate, în paginile lui Pirandello și André Gide, ori în cele ale lui Nathaniel Hawthorne — la care zăbovește îndelung și revine nu o dată. Iar dacă află, la treizeci de veacuri distanță, la Homer ca și la Mallarmé, aceeași justificare estetică a realității — *realitatea concepută pentru a deveni carte* (căci celei de a opta cărți a „Odiseei”, care proclamă că „zeii urzesc nefericiri pentru ca generațiile următoare să aibă ce să cînte”², Mallarmé îi va răspunde, peste vremi, că „lumea există pentru a se ajunge la o carte”) — Borges pornește în căutarea unei simetrice contraponderi: *cartea care devine, ea, realitate*. Dante o imaginase în pasiunea dintre Paolo și Francesca, zămislită, precum bine se știe, de paginile lui Lancelot. Borges o închipuie în figura unuia dintre istoricii planetei fictive Tlön, care-i și autorul unei asemenea *cărți generatoare de realitate*: Johannes Valentinus Andreă, teolog de la începuturile veacului al XVII-lea, descrie — spune Borges — o comunitate imaginară, pe care alții, mai târziu, o vor întemeia în adevăr, după modelul celei prefigurate de el.

Raportul poate fi și mai complex: dacă „Wilde susținea că Japonia — imaginile pe care acest cuvînt le trezește — a fost inventată de Hokusai”, Borges vede relația în mod bilateral, ca dublă transgresare: *autorul unei cărți generatoare de realitate* este el însuși *produsul realității create de el*: creator și creație, producător și produs, generator și rezultat totdeodată:

„Todos, ahora, vemos a Evaristo Carriego en función del suburbio y propendemos a olvidar que Carriego es (como el guapo, la costurerita y el gringo) un personaje de Carriego, así como el suburbio en que lo pensamos es una proyección y casi una ilusión de su obra [...] el suburbio crea a Carriego,

¹ Vezi Borges, *Los traductores de las 1001 Noches*, HIST. ETERN., pp. 132—133.

² *Id.*, *Del culto de los libros*, O. INQ., p. 157.

y es creado por él. Influyen en Carriego el suburbio real y el suburbio de Trejo y de las milongas; Carriego impone su visión del suburbio; esa visión modifica la realidad.”¹

Lucrurile pot fi desfășurate mai departe (Cortázar o sugerează, într-o manieră diferită, în „Continuitatea parcurilor”), imaginînd o *realitate* — *produs al unui autor* — care-i scapă acestuia de sub control și ajunge chiar să acționeze *împotriva* lui. Borges aduce în sprijinul viziunii sale un proiect al lui Nathaniel Hawthorne, pe care acesta n-a mai ajuns să-l realizeze: „Un ins să scrie o povestire și să constate că povestirea se desfășoară împotriva intențiilor lui; personajele să nu acționeze așa cum ar dori el; să se întîmple fapte neprevăzute de autor și să se apropie o catastrofă pe care el să încerce, zadarnic, s-o evite. Această povestire ar putea prefigura propriul lui destin și unul dintre personaje ar fi el.”²

Conversiunea textului în realitate poate cuprinde etape diferite: în „Tema trădătorului și a eroului”, scene din opere shakespeariene de inspirație istorică („Julius Caesar”, „Macbeth”) servesc pentru a sugera detaliile asasinării lui Kilpatrick, conspirator irlandez care trădase mișcarea condusă chiar de el și a cărei moarte va dăinui în autentică istorie a Irlandei. *Realitatea* (istoria Romei) se transformă aici în *text* (opera lui Shakespeare), pentru a se transforma apoi din nou în *realitate* (istoria Irlandei): istoria se face text, pentru a se întoarce, prin el, în istorie:

„Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas

¹ Borges, *Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego*, EV. CARR, p. 137. [„Toți, acum, îl vedem pe Carriego în funcție de periferie și avem tendința să uităm că el este, de fapt, (ca și iudulul, cusătoreasa ori veneticul) un personaj al lui Carriego, așa după cum periferia în care îl gândim este o proiecție și aproape o iluzie a operei lui [...] periferia îl creează pe Carriego și este creată de el. Carriego e influențat de periferia reală și de periferia lui Trejo și a milongelor; Carriego își impune viziunea lui proprie despre periferie; această viziune modifică realitatea.”]

² Vezi Borges, *Nathaniel Hawthorne*, O. INQ., pp. 77–78.

noches [...] Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de Macbeth, de Julio César. La pública y secreta representación comprendió varios días. El condenado entró en Dublin, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras patéticas, y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria había sido prefigurado por Nolan. Centenares de actores colaboraron con el protagonista; el rol de algunos fue complejo; el de otros, momentáneo. Las cosas que dijeron e hicieron perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda."¹

Seria de conversiuni nu se încheie aici. O admirabilă proză analitică a lui Claude Ollier, intitulată *La Porte d'or*, ne vorbește despre „Tema trădătorului și a eroului”, dar și despre o nouă ficțiune născută din nuvela borgesiană: filmul lui Jacques Rivette *Paris nous appartient*. Transgresiunea de limite e sugerată, atunci, în cele două sensuri, la amîndouă capetele ipoteticului lanț: „Alors, certes, — ne spune Ricardou — le problème se pose, de l'amont: «[...] de quel dramaturge s'inspiraient Brutus et ses complices? et de l'aval. Une fiction nouvelle entre donc en jeu, un film, en lequel se reconnaît l'étrange *Paris nous appartient*.”²

¹ Borges, *Tema del traidor y del héroe*, FIC., pp. 140—141. [„Kilpatrick a fost ucis într-un teatru, însă drept teatru a slujit, atunci, întreg orașul, actorii au fost puzderie, iar drama încununată de moartea lui a cuprins multe zile și multe nopți [...] Nolan, constrins de timp, n-a izbutit să inventeze în întregime circumstanțele multiplei execuții; a trebuit să plagieze un alt dramaturg, pe inamicul englez William Shakespeare. A reluat, așadar, scene din *Macbeth*, din *Julius Caesar*. Publica și secreta reprezentație a cuprins multe zile. Condamnatul a intrat în Dublin, a discutat, a acționat, a rostit rugăciuni, a reprobat, a emis cuvinte patetice, și fiecare dintre aceste acte care aveau să-i reflecte gloria fusese prefigurat de Nolan. Sute de actori au colaborat cu protagonistul: rolul unora dintre ei a fost complex; al altora, momentan. Lucrurile pe care le-au spus și le-au săvîrșit dăinuie în cărțile de istorie, în memoria pasionată a Irlandei.”]

² Jean Ricardou, *L'énigme dérivée*, in *POUR UNE THÉORIE DU NOUVEAU ROMAN*, Seuil, Paris, [1971], p. 161.

3.4. Textul în text

Povestea care închide în sine o a doua poveste (sau, poate, chiar mai multe) reprezintă o modalitate narativă ce străbate, stăruiitor, întreg parcursul TEXTULUI universal, de la cele *O mie și Una de Nopti* și pînă astăzi. Textul borgesian o comentează și o reia, descoperindu-i nesfîrșite posibilități de transgresare a limitelor narative.

Cazul cel mai simplu — *povestea-cadru* în interiorul căreia se desfășoară o a doua poveste, reprezentînd o unitate narativă independentă, completă și stabilă — este singurul care menține (în aparență, cel puțin) integritatea demarcării ambelor narațiuni. Borges începe să-l illustreze în „Abenjacán el Bojarí”, printr-o *narațiune-cadru* cu două personaje, dintre care unul relatează o a doua istorie, cea *interioară*, a lui „Abenjacán el Bojarí, ucis în labirintul său”. Ajuns la sfîrșitul întregii construcții — ilustrare perfectă, pînă aici, a cazului pe care-l enunțasem mai sus — Borges începe să regrete, parcă, o asemenea precizie în delimitări și închipuie o a *treia povestire*, generată, aceasta, de o *secvență a celei de a doua* („Nuestro rector, el señor Allaby, hombre de curiosa lectura, exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la divulgó desde el púlpito.”¹) Dezvoltarea acestei secvențe constituie cea de a *treia povestire* (al doilea grad de dependență) care, în loc de a fi inclusă în spațiul celei de a doua, este extrasă dintre granițele acesteia, ca și din cele ale povestirii-cadru, și deplasată *în exterior*: ea îi succedă — ca manifestare independentă, cu titlu propriu („Cei doi regi și cele două labirinturi”) — construcției narative „Abenjacán el Bojarí...”, relația de dependență față de aceasta exprimîndu-se doar printr-o simplă notă: „Ésta es la historia que el rector divulgó desde el púlpito.

¹ Borges, *Abenjacán el Bojarí* [...], AL., p. 125. [„Parohul nostru, domnul Allaby, om cu lecturi curioase, a invocat istoria unui rege pe care divinitatea îl pedepsise pentru zidirea unui labirint și a povestit-o din amvon.”]

Véase la página 125.¹ (Indicația trimite — în mod real și absolut exact, de astă dată — la locul unde se află secvența-nucleu.)

Construcția narativă începe să fie amenințată, minată chiar, odată cu *rebeliunea* și cu *tendința spre expansiune a povestirii interioare*. Vorbind despre posibila „revoltă structurală a unuia dintre fragmentele narațiunii împotriva ansamblului care îl conține”, Jean Ricardou subliniază, totodată, că adevărata narațiune — departe de a se declara satisfăcută printr-o facilă dictatură a întregului asupra părții — „se recunoaște prin tendința de a lăsa un rol cât mai amplu elementelor capabile să o conteste, sporindu-și astfel bogăția structurii și adâncind drama care-i va aduce împlinirea”.

Una din ipostazele pe care această *rebeliune* o cunoaște în textul borgesian — ne gândim la două dintre piesele de rezistență ale ciclului de FICȚIUNI, „Miracolul secret” și „Grădina cărărilor ce se bifurcă” — s-ar putea defini ca *propensia spre infinit a povestirii interioare*. Prima dintre cele două nuvele (al cărei *cadru* constituie el însuși o memorabilă ilustrare a *relativității temporale*) include un *text interior* care își propune să probeze o posibilă modalitate a operei *infinit circulare*. E vorba despre o dramă ideată de protagonistul narațiunii-cadru; în deplină concordanță cu normele unității de timp, de loc și de acțiune (ca întregul text borgesian, de altminteri), această dramă a lui Jaromir Hladik izbutește să-și înșele cititorul prin crearea impresiei de a nu contraveni câtuși de puțin regulilor clasice. În prima scenă a actului întâi, un necunoscut îl vizitează pe protagonistul dramei, baronul de Roemerstadt. („Un orologiu bate ceasurile șapte, o vehemență de ultim soare exaltă geamurile, vântul aduce o pasionată și recunoscutibilă muzică maghiară.”²) Vizita este urmată de altele, însoțite de nesfârșite dialoguri;

¹ Borges, *Los dos reyes y los dos laberintos*, AL., p. 135. [„Aceasta este istoria pe care parohul a relatat-o din amvon. Vezi pagina 125.”]

² Vezi Borges, *El milagro secreto*, EIC., p. 163.

Roemerstadt nu cunoaște nici una dintre inoportunele persoane, dar „are incomoda senzație de a le mai fi văzut cîndva, poate într-un vis”. Se amintește despre logodnica lui Roemerstadt și despre un anume Jaroslav Kubin care, îndrăgostit cîndva de ea, a stăruit zadarnic într-o pasiune neîmpărtășită, ajungînd să-și piardă mințile și să se creadă Roemerstadt. Protagonistul se simte invizibil amenințat, în cele din urmă se vede silit să ucidă un om. Ultimul act sporește și mai mult incoerențele: intervin din nou actori care păreau ieșiți definitiv din acțiune, se întoarce chiar, pentru o clipă, insul ucis de Roemerstadt. Cineva observă că nu s-a lăsat încă seara: „orologiul bate ceasurile șapte, în geamurile înalte reverberează soarele de amurg, vîntul aduce o pasionată muzică maghiară. Reapare întîiul interlocutor de la începutul primei scene. Roemerstadt îi vorbește fără nici o uimire, spectatorul înțelege că protagonistul este nefericitul Kubin. „Drama nu s-a desfășurat: ea nu-i decît delirul circular pe care, în mod interminabil, îl trăiește și îl re trăiește Kubin.”¹

În cea de a doua nuvelă pe care o pomeneam, „Grădina cărărilor ce se bifurcă”, *textul interior* este *romanul-labirint* al lui Ts'ui Pên, în care infinitul e urmărit printr-o neîncetată ramificare în timp, tinzînd să acopere *toate* posibilitățile de desfășurare a unei acțiuni: romanul este „o imagine incompletă, dar nu falsă, a universului așa cum îl concepea Ts'ui Pên”; disprețuind obișnuitul timp uniform, absolut, Ts'ui Pên „credea în infinite serii de timpuri divergente, convergente și paralele. Această rețea de timpuri care se apropie, se bifurcă, se întretaie sau se ignoră peste veacuri include *toate* posibilitățile.”²

O a doua ipostază a minării integrității narative ne este oferită în „Zahir” și în „Examen al operei lui Herbert Quain”, unde textul borgesian se include, întrucîtva, *pe sine însuși*, prin mijlocirea unui alt fragment al său, și transgresează, astfel, propriile-i limite: în „Zahir” e inserată, ca narațiune

¹ Vezi Borges, *El milagro secreto*, FIC., p. 163.

² Vezi Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, FIC., pp. 109–110.

interioară, o *povestire cu cheie* avînd aceeași schemă narativă ca și „Asterión”, pe care îl repetă, structural, în mod fidel.

În „Examen al operei lui Herbert Quain”, trei sînt narațiunile incluse; ca și în cazul anterior, ele nu apar literal, ca discurs propriu-zis, ci prin comentariul naratorului, textul fiind înlocuit de metatextul său. Primele două figurează texte reale ale lui Borges: *The God of the Labyrinth* este prototipul „poveștii cu cheie”, frecventate de Borges cu asiduitate, iar *April March*, o variantă a curiosului roman-labirint propus de Ts'ui Pên în „Grădina cărărilor ce se bifurcă” (unde se inserează și el, de altminteri, tot prin modalitatea *textului în text*). Cea de a treia, *The secret mirror*, constituie ea însăși un „joc de stranii ambiguități”, unde *actor* și *autor*, *scris* și *scriitură* se suprapun într-un amețitor vârtej.

Dacă în aceste două încercări textul *se include pe sine* într-un mod imperfect și mai degrabă simbolic (între text-cadru și text interior nu se stabilește nici o corespondență concretă, cel de al doilea aparținînd de obicei unei alte zone — distincte și îndepărtate — a textului total borgesian, față de care se constituie ca parte și ca simbol totodată), alta este himera ce bîntuie, în mod secret, imaginația lui Borges: aceea a textului care să se includă pe sine în mod desăvîrșit și total.

Un șir de tentative care se apropie, toate, într-o măsură mai mare sau mai mică, de acest tulburător miraj, sînt invocate în paginile borgesiene: se pomeneste despre a doua parte din marele roman al lui Cervantes, unde o seamă de personaje declară a fi citit partea întâi, fiind prin urmare *actori* și *cititori* ai aceluiași text; despre tragedia lui Hamlet, incluzînd în desfășurarea ei un alt spectacol, tot o tragedie, care este, în mare, tragedia lui Hamlet¹; despre *Ramayana* lui Valmiki, în a cărei carte finală fiii lui Rama, care nu-și cunosc tatăl, găsesc adăpost într-o pădure, unde un ascet îi ia sub ocrotire și îi învață să citească; maestrul este, în mod straniu, Valmiki însuși, iar cartea din care citesc, *Ramayana*; mai mult decît atît, peste o vreme, la o serbare orînduită chiar de Rama, sosesc Valmiki și ucenicii săi. În zvon măiestru de lăută, aceștia

¹ Vezi Borges, *Magias parciales del „Quijote”*, O. INQ., pp. 66—67.

cîntă *Ramayana*. Rama își ascultă propria istorie, își recunoaște fiii și îl răsplătește pe poet...

Cazul perfect — pe care un „dificil și limpede versal lui Tennyson” pare să-l definească (*Laborious orient ivory, sphere in sphere*) — e generat de chiar imaginația borgesiană (sau, cel puțin, *descoperit* de ea — căci Borges îl atribuie lui Josiah Royce): „Să ne închipuim” — ne spune el — „că o porțiune din solul Angliei a fost perfect nivelată și că un cartograf trasează, acolo, o hartă a Angliei. Lucrarea e desăvîrșită; nu există amănunt pe solul Angliei, oricît ar fi de neînsemnat, care să nu figureze pe hartă; totul își are aici corespondența”. Atare hartă, însă, va trebui în mod obligatoriu să conțină *o hartă a hărții*, care va conține, la rîndul ei, *o hartă a hărții* și tot astfel la nesfîrșit...

E o ilustrare aici — perfectă — pentru ceea ce Gide numise în Jurnalul său — cu un termen care avea să fie apoi reluat de atîția teoreticieni ai textului — „*la mise en abyme*”. Cartea pe care Borges o vede apropiindu-se în cea mai mare măsură de acest fascinant obiectiv — și care, într-un anume fel, îl și întrece — este povestea celor *O mie și una de nopți*: acolo se află o noapte — DCII — „tulburătoare și magică între toate”, cînd Shahrazad, regina, „printr-o miraculoasă neatenție a copistului”, reia textual istoria celor *O mie și Una de Nopți*, cu riscul de a ajunge din nou la noaptea în care i se împlină acest lucru, și de a continua astfel pînă la capătul veacurilor:

„En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también — de monstruoso modo — , a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpretación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las Mil y Una Noches*, ahora infinita y circular...”¹

¹ Borges, *Magias parciales del „Quijote”*, O. INQ., p. 68. [„În acea noapte, regele aude din gura reginei propria sa istorie. Aude începutul istoriei, care le cuprinde pe toate celelalte, și chiar — în chip monstruos — pe sine însăși. Intuiește oare cu limpezime cititorul vasta posibilitate a acestei interpretări, strania ei primejdie? E îndeajuns ca regina să persevereze și imobilul rege va asculta pentru vecie trunchiata istorie a celor *O Mie și Una de Nopți*, acum infinită și circulară...”]

Aceasta ar fi, cu siguranță, ipostaza supremă a acelei *mise en abyme* pomenită mai sus — textul care să se includă pe sine într-o repetiție ciclică infinită, unde povestea-cadru și cea interioară să se succedă și să se confunde într-o mișcare irepresibilă, făcând să explodeze orice bariere narative. Ce altceva ar mai putea imagina textul modern?

3.5. Simbolul labirintic

O curioasă descoperire arheologică a ultimilor ani, semnalată de Gustav René Hocke în cartea sa „Lumea ca labirint”, dezvăluie paradoxala structurare pe verticală a Acropolei din Atena, care, dedesubtul unei calme perfecțiuni a edificiului, ascunde neliniștea unor temelii labirintice¹. Posibilă metaforă a textului borgesian — invocat, de altminteri, nu o dată, de teoreticianul labirinturilor — configurarea Acropolei ne cheamă în minte aparenta rigoare tradițională pe care suprafața acestui text izbutește să o mențină aproape fără fisură, dar și hățișul des și mișcător al adâncimilor, al *scriiturii* înseși. Această stranie senzație de vertiginos, infinit labirint, generată în însuși actul scriiturii, este sporită de prezența concretă, la nivelul *scrisului*, a *simbolului labirintic*, care străbate, închizând miezurile cele mai diverse, întregul drum al textului borgesian.

Ca și acela al lui Leonardo, labirintul închipuit de Borges este eliberat de orice semnificație mistică. Ideat ca *simbol* și funcționând ca atare (*simbolizat/simbolizant*), el reprezintă una din constantele scrisului borgesian — cu valoare aproape emblematică —, și apare fie la nivelul *unității textuale* (povestiri sau nuvele întregi îl utilizează drept temă centrală),

¹ Pentru o percutantă analiză a acestui aspect, vezi Andrei Pleșu, *Manierismul sau despre partea noastră de umbră*, POSTFAȚA la Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, Editura Meridiane, București, 1973, p. 381 și urm.

fie la acela al *secvenței* (în această ultimă actualizare, aproape nu există narațiune borgesiană care să nu-l conțină).

Labirintul ca SIMBOLIZANT oferă la Borges o imensă desfășurare de nuanțe: întâiul care ni se înfățișează e labirintul de tip cretan, cel mai monstruos — poate — dintre toate, prin implicarea obligatorie a corelativului său, „locuitorul monstruos” („queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso”¹), și prin organizarea spațială care se refuză oricărei reguli; apoi, e labirintul straniu ordonat, a cărui arhitectură, „generoasă în simetrii”², prezintă regularitatea aproape înspăimântătoare „a păianjenului care își plăsmuiește o casă”³; cel mai obișnuit este acela care se lasă descoperit printr-o regulă cât se poate de simplă („El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos”⁴); cel mai insidios, perfidul labirint circular, care își face loc pe nesimțite. („Fueron dejando atrás, en largo desfile, las primeras terrazas occidentales que, como gradas de un casi inabarcable anfiteatro, declinan hacia un paraíso o jardín cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto. Alegrementemente se perdieron en él, al principio como si condescendieran a un juego y después no sin inquietud, porque sus rectas avenidas adolecían de una curvatura muy suave pero continúa y secretamente eran círculos.”⁵)

¹ Vezi Borges, *El Minotauro*, ZOOL. FANT., p. 101 și *Abenjacán el Bojarí* [...], AL., p. 131. [„e foarte potrivit ca în centrul unei case monstruoase să existe un locuitor monstruos”]

² Vezi Borges, *El inmortal*, AL., p. 15.

³ Vezi Borges, *Abenjacán el Bojarí* [...], AL., p. 123.

⁴ *Id.*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, FIC., p. 102. [„Sfatul de a coti mereu la stînga îmi aminti că acesta-i procedeul comun prin care se descoperă încăperea centrală a anumitor labirinte.”]

⁵ *Id.*, *Parábola del palacio*, HAC., p. 41. [„Lăsară încet în urmă într-o lungă defilare, întiile terase dinspre apus, care, asemeni treptelor unui amfiteatru aproape de necuprins, declinau către un paradis sau grădină unde oglinzi de metal și încilcite garduri de ienupăr începeau să prefigureze labirintul. Cu bucurie se pierdură în el, la început ca și cum ar fi consimțit la un joc și apoi nu fără neliniște, căci dreptele alei sufereau o curbură extrem de lină dar în mod continuu și secret erau cercuri.”]

Și, în sfârșit, cel mai subtil, mai secret și mai pur, labirintul grecesc alcătuit dintr-o singură linie dreaptă (manierismul va relua ideea labirintului construit dintr-o singură linie — răsucită, de data aceasta — , acordându-i, însă, o semnificație mistică: gravorul Mellán, de pildă, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, reprezintă în modul acesta chipul lui Crist, cu mențiunea că „unicul este alcătuit dintr-o singură linie”: *formatur unicus una*¹):

„« Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta [...] Scarlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad del camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad del camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy. » « Para la otra vez que lo mate — replicó Scarlach — le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante. »²

Acest *simbolizant* care, în diversitatea nuanțelor sale, rămîne totuși unitar — *labirintul* — trimite la o multiplicitate de semnificații. Cel mai obișnuit dintre *simbolizați* pare să fie INTANGIBILUL:

„En el alba, la lejanía se erizó de pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis

¹ Vezi Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, Editura Meridiane, București, 1973, p. 175.

² Borges, *La muerte y la brújula*, FIC., p. 158. [„ « Cunosce un labirint grecesc, format dintr-o linie unică, dreaptă [...] Scarlach, atunci cînd, într-un alt avatar, ai să mă urmărești, simulează (sau comite) o crimă în A, apoi o a doua crimă în B, la 8 kilometri de A, apoi o a treia crimă în C, la 4 kilometri de A și B, la jumătatea drumului între amîndouă. Așteaptă-mă după aceea în D, la 2 kilometri de A și de C, din nou la jumătatea drumului. Ucide-mă în D, așa după cum azi mă vei ucide la Triste-le-Roy. » « Pentru următoarea dată cînd te voi ucide, replică Scarlach, îți făgăduiesc acest labirint, alcătuit dintr-o singură linie dreaptă și care este invizibil, nesfîrșit. »]

ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran la curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo.”¹

Cel mai frecvent e UNIVERSUL:

„Empezaré por la mayor mentira de todas, por el laberinto increíble. Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No es preciso erigir un laberinto cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio.”²

Cel mai halucinant — INFINITUL:

„En el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron [...] Horriblemente me habitué a ese dudoso mundo; consideré increíble que pudiera existir otra cosa que sótanos provistos de nueve puertas y que sótanos largos que se bifurcan.”³

¹ Borges, *El inmortal*, AL., p. 10. [„În zori, depărtarea s-a încrețit în piramide și turnuri. În mod insuportabil am visat un strîmt și neted labirint: în centru se afla un ulcior; mîinile mele aproape că puteau să-l atingă, ochii mei îl vedeau, dar atît de încîlcite și nesigure erau cercurile încît știam că voi muri înainte de a-l atinge.”]

² *Id.*, *Abenjacán el Bojarí* [...], AL., p. 131. [„Voi începe cu cea mai mare minciună dintre toate, cu incredibilul labirint. Un ins urmărit nu se ascunde într-un labirint. Nu construiește un labirint în cel mai înalt punct al țărmlui, un labirint cărămiziu pe care să-l zărească de departe marinarii. Nu e nevoie să construiești un labirint, cînd universul însuși e un labirint. Pentru cel ce vrea într-adevăr să se ascundă, Londra-i un labirint cu mult mai bun decît un foișor spre care duc toate coridoarele unui edificiu.”]

³ *Id.*, *El Inmortal*, AL., p. 13. [„În fundul cavernei era o fîntînă, în fîntînă o scară ce se prăvălea în bezna de sub ea. Am coborît; printr-un haos de galerii sordide am ajuns la o vastă încăpere circulară, abia perceptibilă. Erau nouă uși în hruba aceea; opt dădeau într-un labirint care, în mod înșelător, conducea în aceeași încăpere; cea de a noua (printr-un

Cel mai copleșitor — HAOSUL:

„Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad.”¹

Uneori — foarte rar — , LABIRINTUL/HAOS are în vedere *haosul* abominat de biserică, acela *infern*al:

„Agustín había escrito que Jesús es la vía recta que nos salva del laberinto circular en que andan los impíos [...]”²

Mai impalpabil și mai tranzitoriu decât toate — TIMPUL:

„la frase *varios porvenires* [...] me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio [...]. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos.”³

Iar cel mai seducător din unghiul nostru de vedere — fără îndoială, CARTEA:

„Ts'ui Pên diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber

alt labirint) dădea într-o a doua încăpere circulară, identică celei dintii. Ignor numărul total al încăperilor; deznădejdea și nerăbdarea mea le-au multiplicat [...] Și, groaznic lucru, m-am obișnuit cu lumea aceea îndoielnică; mi se părea cu neputință să mai existe altceva în afară de subterane prevăzute cu nouă uși și de subterane lungi ce se bifurcă.”

¹ Borges, *El Inmortal*, AL., p. 14. [„Astfel mi-a fost sortit să părăsesc orbul tărâm de negre labirinte întreșute, urcînd către strălucitoarea Cetate.”]

² *Id.*, *Los teólogos*, AL., p. 37. [„Augustin scrisese că Isus este calea cea dreaptă care ne mîntuie din labirintul circular unde rătăcesc necredincioșii [...]”]

³ *Id.*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, FIC., pp. 107 și 109. [„expresia *diferite viitoruri* [...] mi-a sugerat imaginea bifurcării în timp și nu în spațiu [...] Spre deosebire de Newton și de Schopenhauer, strămoșul domniei voastre nu credea într-un timp uniform, absolut. Credea în infinite serii de timpuri, într-o rețea crescătoare și vertiginoasă de timpuri divergente, convergente și paralele.”]

sugerido a los hombres un laberinto físico. T'sui Pên murió; nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dió con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ése era el laberinto."¹

De cele mai multe ori, însă, același simbol concentrează doi sau mai mulți simbolizați. Astfel se întâmplă cu labirintica bibliotecă din Babel, dublu simbol al *universului* și al *infinitalui*:

„El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barrandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente.”²

Și tot astfel cu labirintul lui Ts'ui Pên, simbolizând deopotrivă *timpul*, *infinitul* și *cartea*.

Elementul stabil din asemenea reuniri de semnificații este, aproape întotdeauna, INFINITUL (majoritatea simbolizațiilor labirintici — universul, haosul, timpul, cartea labirintică — reprezintă concepte, în mod necesar, nelimitate). Mai mult decât atât, însă, INFINITUL transgresează limitele simbolului labirintic și domină, într-o anume măsură, totalitatea textului borgesian.

Dacă elaborarea unei *biografii a infinitului* — la care Borges a visat întotdeauna — a rămas doar un simplu proiect iluzoriu („Yo anhelé compilar alguna vez su móvil historia [...] Cinco, siete años de aprendizaje metafísico, teológico, matemático, me capacitarían (tal vez) para planear decorosamente ese libro. Inútil agregar que la vida me pro-

¹ Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, FIC., p. 105. [„Ts'ui Pên va fi spus odată: *Mă retrag să scriu o carte. Iar altă dată: Mă retrag să construiesc un labirint*. Toți și-au imaginat două opere; nimeni nu s-a gândit că labirint și carte nu erau decât unul și același lucru. Pavilionul Clarei Solitudinii se înălța, poate, în mijlocul unei grădini întortocheate; faptul putea să le sugereze oamenilor un labirint fizic. Ts'ui Pên a murit; nimeni, pe întinsele meleaguri care au fost ale lui, n-a găsit labirintul; confuzia romanului mi-a sugerat că labirintul e tocmai acesta.”]

² *Id.*, *La biblioteca de Babel*, FIC., p. 85. [„Universul (pe care alții îl numesc Biblioteca) se compune dintr-un număr indefinit, și poate infinit, de galerii hexagonale, prevăzute în centru cu vaste puțuri de ventilație pe care le înconjură balustrade foarte joase. Din orice hexagon se văd etajele inferioare și superioare: la nesfârșit.”]

hibe esa esperanza y aún ese adverbio¹), frânturi din ea transpar — și nu o dată — în lungul drum al scrisului borgesian.

Himerica „biografie” ar fi trebuit să includă toate fețele acestui insidios concept, „corupător și smintitor al celorlalte”; „*innumerabila Hidră (monstru palustru care, de fapt, este o prefigurare sau emblemă a propensiunilor geometrice) i-ar fi însemnat portalul cu groaza cuvenită.*” Dar chiar fără a fi străjerul unei asemenea temerare întreprinderi, faimoasa hidră stăpânește o seamă de fragmente borgesiene. Iată, de pildă, cum e închipuită vertiginoasa proliferare a tragerilor la sorți în „Loteria din Babilonia”:

„Imaginemos un primar sorteo, que dicta la muerte de un hombre. Para su cumplimiento se procede a otro sorteo, que propone (digamos) nueve ejecutores posibles. De esos ejecutores, cuatro pueden iniciar un tercer sorteo que dirá el nombre del verdugo, dos pueden reemplazar la orden adversa por una orden feliz (el encuentro de un tesoro, digamos), otro exacerbará la muerte [...] otros pueden negarse a cumplirla [...] Tal es el esquema simbólico. En la realidad *el número de sorteos es infinito*. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga.”²

¹ Borges, *Avatares de la tortuga*, O. INQ., p. 149. [„Eu am visat să compilez cîndva mobila lui istorie [...] Cinci, șapte ani de ucenicie metafizică, teologică, matematică, m-ar face (poate) să proiectez în mod decent această carte. Inutil să adaug că viața îmi refuză această speranță și chiar acest adverb.”]

² *Id.*, *La lotería en Babilonia*, FIC., p. 73. [„Să ne închipuim o primă tragere la sorți, care decide moartea unui om. Pentru îndeplinirea ei se procedează la o altă tragere, care propune (să zicem) nouă executori posibili. Dintre acești executori, patru pot iniția o a treia tragere care va spune numele călăului, doi pot înlocui ordinea adversă printr-o ordine fericită (găsirea unei comori, să spunem), altul va exacerba moartea [...], alții pot refuza să o îndeplinească [...] Aceasta e schema simbolică. Nici o hotărîre nu este finală, toate se ramifică în altele. Neștiutorii presupun că infinitele trageri reclamă un timp infinit; de fapt, e suficient ca timpul să fie în mod infinit subdivizibil, așa cum o arată faimoasa parabolă a Întrecerii cu Testoasa.”]

„Ar fi încoronat-o sordidele coșmare ale lui Kafka”¹... Dar apăsarea și spaima atîtora dintre coșmarurile borgesiene nu sînt cu nimic mai prejos:

„Soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena.”²

„...iar capitolele centrale n-ar fi ignorat conjecturile acelui îndepărtat cardinal german — Nicolas de Krebs, Nicolas de Cusa — care a văzut în circumferință un poligon cu un număr infinit de unghiuri și a lăsat scris că o linie infinită poate fi o dreaptă, poate fi un triunghi, poate fi un cerc și poate fi o sferă”...³ Nu mai puțin exaltant, chiar dacă, poate, mai literar, este vertiginosul infinit circular ce se ivește din cîte o scriere borgesiană:

„Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se le veía el borde) infinita.”⁴

Dar poate mai semnificativ decît apariția — stăruitoare, chiar dacă discontinuă — a acestor frînturi din ipotetica biografie este un lucru esențial, ce corectează pe deplin aparentul eșec al proiectului: acela că textul borgesian nu e, de fapt, decît un imens METATEXT al nelimitatului TEXT universal, o replică — umilă și orgolioasă totdeodată — lansată INFINITULUI.

¹ Vezi Borges, *Avatares de la tortuga*, O. INQ., p. 149.

² *Id.*, *La escritura del Dios*, AL., p. 119. [„Am visat că pe podeaua temniței era un fir de nisip. Am adormit din nou, indiferent; am visat că mă deșteptam și că firele de nisip erau două. Am adormit din nou; am visat că firele de nisip erau trei. S-au înmulțit așa pînă au umplut cu totul temnița și se făcea că eu muream dedesubtul acestei emisfere de nisip.”]

³ Vezi: *Id.*, *Avatares de la tortuga*, O. INQ., p. 149.

⁴ *Id.*, *La escritura del Dios*, AL., p. 120. [„Am văzut o Roată uriașă, care nu se afla în fața ochilor mei, nici îndărăt, nici în lături, ci în toate părțile, în același timp. Această Roată era făcută din apă, dar și din foc, și era (cu toate că i se vedea marginea) infinită.”]

Dar labirintul ca dublu simbol — al cărții și al infinitului — deschide drum către himera *cărții absolute*, pe care generații de poeți, de la Apolonio din Rhodos și pînă în veacul nostru, au urmărit-o fără tihnă...

Borges imaginează posibila ei materializare în două moduri diferite. Cel dintîi ar fi *cartea infinită*, spre care ne călăuzesc mai multe drumuri: se poate închipui, în primul rînd, o „operă platonice, ereditară, transmisă din tată în fiu, la care orice nou individ să adauge un capitol sau să îndrepte, cu pioasă grijă, pagina predecesorilor.”¹

Acestui infinit *linear* i s-ar opune un altul, *circular*: cartea de o *circularitate materială*, fizică („Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios”²), sau cartea a cărei *circularitate*, latentă în actul *scriiturii*, se manifestă în acela al *lecturii* („un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente”³), așa cum se întîmplă cu atîtea din zidirile borgesiene: drama „Inamicii”, să spunem, care apare în „Miracolul secret” sub forma *textului în text*, realizînd infinitul ciclic — aidoma celor „O mie și Una de Nopti” — în materialitatea *scrisului*, sau „Ruinurile circulare”, care-l realizează la nivelul *ficțiunii*, și nu al *narațiunii* (al *enunțului* și nu al *enunțării*).

E sugerată, în sfîrșit, *cartea labirintică*, atingînd infinitul pe calea unor nelimitate ramificări în timp, care ajung să prevadă toate desfășurările posibile ale unui fapt, ori monstruoasa „carte de nisip”, ale cărei file — incalculabile —

¹ Vezi Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, FIC., p. 106.

² *Id.*, *La Biblioteca de Babel*, FIC., p. 86. [„Misticii pretind că extazul le revelă o încăpere circulară cu o imensă carte circulară cu cotorul continuu, care face întreg înconjurul pereților; mărturia lor e, însă, îndoielnică; vorbele lor, obscure. Această carte cíclică e Dumnezeu.”]

³ *Id.*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, FIC., p. 106. [„un volum cíclic, circular. Un volum a cărui ultimă pagină să fie identică celei dintîi, cu posibilitatea de a continua indefinit.”]

proliferează și dispar vertiginos, într-un haotic, nebunesc *perpetuum mobile*, fără început și fără încheiere („Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen principio, ni fin [...] El número de páginas [...] es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número. [...] sentí que el libro era monstruoso [...] Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad.”¹)

Cea de a doua modalitate este *cartea totală*, „cartea cărților care să le includă pe toate celelalte asemeni unui arhetip platonice”² și să implice — așa după cum punctul numit ALEPH implică toate punctele universului — imensitatea TEXTULUI universal.

Acest „ALEPH textual” poate fi condensat într-o singură literă, ascunsă — cine știe? — în vreunul din sutele de mii de tomuri ale bibliotecii: aceea pe care o caută, cu ochi fără lumină, bibliotecarul de la Clemen-tinum, după ce — tot inutil — o căutaseră, cu prețul vieții, părinții lui și părinții părinților lui³...

...Într-un *cuvînt*, ca acela — magic și fără seamăn — rostit de poet în fața Împăratului, și în care „se afla, întreg și minuțios, palatul imens, cu fiecă ilustru porțelan și fiecă desen de pe fiecă porțelan și cu penumbrele și luminile amurgurilor și fiecă clipă nefericită ori norocoasă a glorioaselor dinastii de muritori, de zei și de dragoni care au sălășluit în el din trecutul cel fără de început.”⁴

¹ Borges, *El libro de arena*, LIBRO, p. 97. [„Îmi spuse că această carte se numește Cartea de Nisip, deoarece nici cartea nici nisipul n-au început și nici sfîrșit [...] Numărul de pagini [...] este de-a dreptul infinit. Nici una nu e cea dintîi, nici una, cea din urmă. Nu știu din ce pricină sînt numerotate în modul acesta arbitrar. Poate pentru a da să înțeleagă că termenii unei serii infinite admit orice număr. [...] am simțit că acea carte este monstruoasă [...] am simțit că este un obiect de coșmar, un lucru obscen care infamează și corupe realitatea.”]

² Vezi: *Id.*, *Nota sobre Walt Whitman*, DISC., p. 121.

³ Vezi: *Id.*, *El milagro secreto*, FIC., p. 164.

⁴ Vezi: *Id.*, *Parábola del palacio*, HAC., p. 42.

... Într-o *carte*, „care să fie esența și compendiul perfect al tuturor celorlalte”¹ (în chip metaforic, Borges declară a-și fi irosit tinerețea și vederea căutînd-o), și care, asemeni nesfîrșitei Biblioteci din Babel, ar trebui să cuprindă — inepuizabil — TOTUL: „istoria minuțioasă a viitorului, autobiografiile arhanghelilor, catalogul fidel al Bibliotecii, mii și mii de cataloage false, demonstrarea falsității acestor cataloage, demonstrarea falsității catalogului adevărat, [...] relatarea veridică a propriei tale morți, versiunea fiecărei cărți în toate limbile, interpolările fiecărei cărți în toate cărțile”²...

Găsim aici expresia intertextualității maxime, totale — textul care implică *toate textele*, care se lasă traversat, în toate punctele sale, de totalitatea marelui TEXT universal, anulînd limitele între parte și întreg, pe ale sale proprii...

În acest sens se poate considera *cartea absolută* ca metaforă a propriului text borgesian. În acest sens ni se pare că formularea de o exemplară și elocventă concizie prin care Borges îl caracterizează pe James Joyce — „el intrincado y casi infinito irlandés que tejió el Ulises”³ — răspunde perfect infinitudinii labirintice a textului borgesian, privit în ampla sa intertextualitate și în mereu imprevizibila-i transgresiune de limite...

¹ Vezi Borges, *La Biblioteca de Babel*, FIC., p. 92.

² *Ibid.*, pp. 89–90.

³ *Id.*, *Flaubert y su destino ejemplar*, DISC., p. 150. [„complexul și aproape infinitul irlandez, care a urzit «Ulysses»”]

4. Lectura

Orice tip de comunicare lingvistică presupune existența unei perechi indisociabile: *eu* și *tu*, *destinator* și *destinatar*. În cazul mesajului *literar*, termenii acestui cuplu sînt *scriitorul* (sau *naratorul*) și *cititorul*. Existența celui dintîi presupune în mod obligatoriu existența celui de al doilea, între ei stabilindu-se o relație de strînsă dependență.

Într-o subtilă analiză a modalităților cunoașterii poetice, Dámaso Alonso anticipează cu exactitate esența acestei legi semiotice, definind *opera literară* ca *relație* artistică între doi termeni — *artistul* și *cititorul* —, ca răscruce a intuițiilor fiecăruia din ei: „Opera presupune ambele intuiții și nu este perfectă fără ele. Exagerînd tendința acestei afirmații, am spune că opera începe abia în clipa în care suscită intuiția cititorului, pentru că numai atunci ea devine operantă.”¹

Dar dacă prezența cititorului este implicată în însuși conceptul de operă literară, funcția lui variază odată cu epoca și cu tipul de text care-i este oferit: de la cea de simplu *consumator* (*pasiv*, chiar dacă intuiția sa așază opera într-o anume lumină și îl face să o interpreteze în felul său propriu), pînă la aceea de *lector/scriitor*, actul *lecturii* dedublîndu-se, în acest ultim caz, în *lectură/scriitură* (așa după cum *scriitura* se dedublează, la rîndul ei, în *scriitură/lectură*).

Rolul cititorului este cu atît mai previzibil și mai circumscris cu cît normele respectate de scriitor sînt, la rîndul lor, mai aspre și mai inflexibile. Una din extremele acestei atitudini e reprezentată de *opera clasică* — așa cum apare ea

¹ Vezi Dámaso Alonso, *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Gredos, Madrid, [1966], pp. 201 și 38.

definită în ordinea aristotelică și în marile moduri artistice care, într-un fel sau altul, o preiau; cealaltă, de *textul modern*.

Deosebiri existente între *operă clasică* și *text modern* în privința funcției atribuite cititorului și a posibilităților de decodare puse la îndemâna acestuia suscită investigații de mare interes: Umberto Eco elaborează, astfel, sistemul celor *trei grade de deschidere*, aplicabile diferitelor tipuri de opere artistice, iar Roland Barthes stabilește cele două valori fundamentale care polarizează marile moduri literare produse de civilizația noastră: „*lisible*” și „*scriptible*”.

Viziunea lui Barthes pare a coincide în mai mare măsură cu aceea a scriiturii borghesiene. Prima dintre valorile semnalate de el se definește ca fiind guvernată de legea *solidarității* („*tout se tient, tout doit se tenir le mieux possible*”¹), și este proprie textului *clasic*, acelui *text-produs* (nu *producție*) caracterizat prin plenitudinea semnificației, saturat de sensuri multiple, care nu lasă nimic (sau prea puțin) invenției cititorului. *Pluralitatea* unui atare text (care poate fi foarte amplă, dar întotdeauna *finită*) e circumscrisă și limitată. Cititorul nu este, în acest caz, decât un simplu *consumator* inert, misiunea lui fiind doar aceea de a *citi* textul (de aici calificativul „*lizibil*” acordat operei clasice), și nicidecum aceea de a-l (*re*)scrie:

„Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de *sérieux*: au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte: la lecture n'est plus qu'un *referendum*. En face du texte scriptible s'établit donc sa contrevaleur, sa valeur

¹ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, [1970], p. 187. [„totul se leagă totul trebuie să se lege cit mai bine cu puțință”]

négative; réactive; ce qui peut être lu, mais non écrit: le lisible. Nous appelons classique tout texte lisible."¹

La polul opus, se află textul *modern*, „*scriptibil*”, acel *text-producție* a cărui generare continuă în actul *lecturii*, „prezent perpetuu” asupra căruia nu se poate așeza în nici un caz *definitivul* (care l-ar transforma, fatal, în trecut): „le texte scriptible c'est nous en train d'écrire [...]”²

Pluralitatea lui — care se generează, se conturează, se modifică în chiar prezența celui ce-l „citește” — se revelează, practic, infinită. Valabilitatea enunțului gramatical *Eu citesc textul* (subiect-predicat-obiect direct) este pusă sub semnul întrebării. Acest *eu* care se apropie de text (ezităm în a-i atribui obișnuita denumire de *cititor*, căci conținutul ei se vede categoric depășit) constituie — el însuși — o *pluralitate de texte*, devenite ireperabile: „*Je n'est pas un sujet innocent, antérieur au texte et qui en userait ensuite comme d'un objet à démonter ou d'un lieu à investir. [...] il est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement: perdus (dont l'origine se perd).*”³

Iar acțiunea pe care acest *eu* o realizează, și care nu se mai poate numi, simplu, *lectură* („Plus le texte est pluriel et moins il est écrit avant que je le lise”⁴), este de fapt un demers ce *prelungeste* generarea textului (a cărei primă etapă fusese scriitura), o *lectură/scriitură*:

¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 10. [„Literatura noastră e marcată de necruțătorul divorț pe care instituția literară îl menține între fabricantul și consumatorul textului, între proprietar și client, între autor și cititor. Acest cititor e prin urmare azvîrlit într-un soi de indolență, de intransitivitate, într-un cuvînt, de *serios*: în loc de a se juca el însuși, de a accede plenar la farmecul semnificantului, la voluptatea scriiturii, nu i se lasă decît precară libertate de a accepta sau a respinge textul: lectura nu mai este decît un *referendum*. În opoziție cu textul scriptibil se stabilește, deci, contra-valoarea lui, valoarea lui negativă, reactivă: ceea ce poate fi citit, dar nu scris: *lizibilul*. Vom numi „clasic” orice text lizibil.”]

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 16. [„*eu* nu e un subiect inocent, anterior textului și care ar urma să fie folosit apoi ca un obiect de demontat sau ca un spațiu investibil. Acest „eu” care se apropie de text este el însuși o pluralitate de alte texte, de coduri infinite, sau mai exact: pierdute (a căror origine se pierde).”]

⁴ *Ibid.*, p. 16. [„Cu cît pluralitatea lui este mai mare, cu atît mai puțin este scris textul înainte de a fi citit.”]

„Lire [...] n'est pas un geste parasite, le complément réactif d'une écriture que nous parons de tous les prestiges de la création et de l'antériorité. C'est un travail (ce pourquoi il vaudrait mieux parler d'une acte lexéologique — lexéographique, même, puisque j'écris ma lecture).“¹

În acest sens, putem considera *lectura* ca parte integrantă a textului, iar funcția cititorului — *activă* în adevăratul sens al cuvântului:

„Sur la scène du texte, pas de rampe: il n'y a pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur); il n'y a pas un sujet et un objet. Le texte périme les attitudes grammaticales: il est l'oeil indifférencié dont parle un auteur excessif (Angelus Silesius): « L'oeil par où je vois Dieu est le même oeil par où il me voit ».“²

Acestea sînt rațiunile care ne-au îndemnat să acordăm capitolul de față *lecturii* ansamblului borgesian: prezentarea caracteristicilor majore ale unui text (în cazul de care ne ocupăm — *intertextualitatea*, *dizolvarea autorului* și celelalte tipuri de *transgresări* narrative și textuale care le însoțesc) nu poate fi completă fără investigarea modului de lectură pe care acel text îl reclamă.

În ce măsură discursul borgesian e *scriptibil*, în ce măsură *lectura* comandată de el este o *lectură/scriitură* constituie probleme a căror abordare ne pare absolut necesară pentru luminarea deplină a acestei inextricabile producții.

¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 17. [„A citi [...] nu este un gest parazit, complément réactif al unei scriituri pe care o investim cu toate prestigiile creației și ale anteriorității. Este un travaliu (drept care ar fi poate mai potrivit să vorbim despre un act lexeologic — lexeografic, chiar, de vreme ce îmi scriu lectura).“]

² *Id.*, *Le plaisir du texte*, Seuil, [Paris], 1973, p. 29. [„Pe scena textului, nici o rampă: nu există îndărătul textului un îns activ (scriitorul) iar în fața lui un altul pasiv (lectorul); nu-i vorba despre un subiect și un obiect. Textul perimează atitudinile gramaticale: el este ochiul nediferențiat despre care vorbește un autor excesiv (Angelus Silesius): « Ochiul prin care eu îl văd pe Dumnezeu e același ochi prin care el mă vede pe mine. »“]

4.1. Lectura în concepția borgesiană

Nimic mai străin ideii de operă definitivă și perfectă — circumscrisă funcției tradiționale scriitorului —, decât concepția borgesiană despre text. Invocînd o cunoscută formulare a lui Bertrand Russel, care definește *obiectul extern* drept „un sistem circular, iradiant, de impresii posibile”¹, Borges imaginează, la rîndul său, *textul* ca un sistem circularmente iradiant, ce implică, deopotrivă, „opera” — *nucleul* — precum și *toate lecturile* posibile emanate de aici.

Cazul cel mai simplu și mai concret care ne-ar putea face să înțelegem organizarea unui astfel de sistem este — după Borges — existența traducerilor diferite ale aceleiași opere: *Odissea*, de pildă, a suscitat o adevărată „bibliotecă internațională de tomuri în proză și vers”²; toate aceste *variante* — care nu sînt decît „diversele perspective ale unui fapt mobil”, „o îndelungă loterie experimentală de omisiuni și de accente” —, împreună cu *nucleul* care le-a emis, constituie pentru noi, astăzi, ODISEEA. Toate sînt cu desăvîrșire fidele; toate, sau nici una — de vreme ce, într-o măsură anume, toate *re-scriu* (nu copiază) epopeea homerică.

Același sistem iradiant se configurează și fără obligația trecerii de la o limbă la alta, în simplul proces al *lecturii* textului: orice lectură este o nouă versiune — exactă și trădătoare totodată —, care se înscrie pe orbita trasată în jurul textului nuclear, la fel de refractară perfecțiunii imobile ca și nucleul original: „Conceptul de *text definitiv* nu corespunde decît religiei sau oboselii.”³

În coordonatele acestei concepții, rolul *lecturii* este comparabil în importanță cu acela al *scriiturii*: nici o variantă nu e inferioară celeilalte, și nici nucleului iradiant. Fiecare din ele își are greutatea proprie, însemnătatea, locul. Dacă în primul paragraf din „Sfera lui Pascal” Borges avansează ipotetica formulare că „istoria universală este, poate, istoria unui șir de metafore”, în ultimul, el își îndreaptă și nuanțează enun-

¹ Vezi Borges, *Las versiones homéricas*, DISC., p. 105.

² *Ibid.*, pp. 106—107.

³ *Ibid.*, p. 106.

țul: „Istoria universală este, poate, istoria *multiplei intonări* a unui șir de metafore“¹. Iar în „Notă despre (către) Bernard Shaw“, accentuează și mai mult ponderea lecturii, spunând că „o literatură se deosebește de alta, ulterioară sau anterioară, nu atât prin text, cât prin maniera în care acesta e citit.“²

Astfel, „literatura nu este în nici un caz epuizabilă, pentru simplul și îndestulătorul motiv că nici măcar o singură carte nu poate fi epuizată“ și nu poate fi, pentru că ea, cartea, „este mai mult decât o structură verbală sau o serie de structuri verbale; este dialogul pe care-l stabilește cu cititorul și intonația pe care i-o impune vocii lui și schimbătoare și durabilele imagini pe care i le lasă în amintire. Iar acest dialog e nesfârșit [...]“³

Imaginea *cititorului* care făurește el însuși textul, în demersul propriei lecturi, apare, la Borges, în viziuni diferite.

Una din ele este aceea a unui cititor care se apropie de text așa cum s-ar apropia de albul paginii încă nescrise: un cititor care își *scrie* textul în clipele lecturii sale, și care — în acele clipe — *este*, efectiv, *scriitorul* („¿ Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?“⁴)

Identificarea se poate produce în ambele sensuri: dacă *fiecare cititor este*, pentru câteva ceasuri, *Shakespeare* — și această identificare, infinit multiplicabilă, la distanță de veacuri uneori, este cea care asigură eternitatea lui Shakespeare („Creo que literalmente así es, y que esas momentáneas identidades [i no repeticiones!] que aniquilan el supuesto correr del tiempo, prueban la eternidad“⁵) —, *scriitorul* poate fi, și el, *fiecare din propriii săi cititori*. Este interpre-

¹ Vezi Borges, *La esfera de Pascal*, O. INQ., pp. 13 și 17.

² Vezi: *Id.*, *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw*, O. INQ., p. 218.

³ *Ibid.*, pp. 217—218.

⁴ *Id.*, *Nueva refutación del tiempo*, O. INQ., p. 244. [„Pasionații ce se dedică unui pasaj din Shakespeare nu sînt, literalmente, Shakespeare?“]

⁵ *Id.*, *Una vida de Evaristo Carriego*, EV. CARR., p. 48. [„Cred că într-adevăr așa este, și că aceste fugare identificări (nu repetiții!) ce anihilează ipotetica trecere a timpului sînt cele care dovedesc eternitatea.“]

tarea pe care Borges o acordă, iată, complexei — și nu o dată inexplicabilei — personalități a lui Walt Whitman:

„Whitman redactó sus rapsodias en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores. De ahí las divergencias que han exasperado a la crítica [...]”¹

Gérard Genette surprinde această anulare a tradiționalei bariere dintre scriitor și lector în paginile lui Proust, și în cele ale lui Borges însuși:

„Tel est le statut vertigineux du narrataire proustien: invité, non comme Nathanaël a « jeter ce livre », mais à le réécrire, totalement infidèle et miraculeusement exact, comme Pierre Ménard inventant mot pour mot le Quichotte. Chacun comprend ce que dit cette fable, passé de Proust à Borges et de Borges à Proust, et qui s'illustre parfaitement dans les petits salon contigus de la *Maison Nuncingen*: le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse: il y a toujours du monde à côté.”²

„Infidelitatea” lectorului poate varia foarte mult: textul său se îndepărtează de textul scriitorului în niște limite care se apropie (fără a le atinge niciodată) de zero și de + infinit. La una din extreme s-ar afla Pierre Menard, a cărui lectură din *Don Quijote*, conservând integritatea semnificantului, creează un semnificat cu desăvârșire distinct (afirmația că

¹ Borges, *Valéry como símbolo*, O. INQ., pp. 105—106. [„Whitman și-a redactat rapsodiile în funcție de un eu imaginar, alcătuit în parte din el însuși, în parte din fiecare cititor al său. De aici divergențele care au exasperat critica [...].”]

² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 267. [„Acesta e statutul vertiginos al « naratarului » proustian [*naratar* = receptorul narațiunii, *n.n.*]: invitat, nu ca Nathanaël, « să azvîrle această carte », ci, dimpotrivă, s-o rescrie, cu desăvârșire infidel și miraculos exact, așa cum Pierre Ménard inventează, cuvînt cu cuvînt, *Don Quijote*. Oricine înțelege ce vrea să spună această fabulă, trecută de la Proust la Borges și de la Borges la Proust, și care se ilustrează perfect în micile saloane lăturalnice ale *Casei Nucingen*: adevăratul autor al povestirii nu este doar acela care o relatează, dar (în mai mare măsură, uneori) și acela care o ascultă. Și care nu este în mod necesar cel căruia i te adresezi: întotdeauna se mai află cineva în preajmă.”]

„textul lui Cervantes și cel al lui Menard sînt verbal identice, dar cel de al doilea este infinit mai bogat”¹, care poate părea, în prima clipă, absurdă sau derizorie, conține însăși esența acestui tip de *lectură/scriitură*).

Cealaltă extremă — lectorul care trebuie să *termine* (mai exact, să *continue*) textul inițiat de scriitor, operînd, prin urmare, nu doar în limitele *semnificatului*, dar și în cele ale *semnificantului* — ar fi ilustrată prin cititorii visați de Herbert Quain: pornind la considerația (între ironică și serioasă) că „nu mai există cititori, în sensul ingenuu al cuvîntului”², că fiecare dintre ei — în Europa, cel puțin — este, „potențial sau efectiv, un scriitor”, Borges înfățișează în glumă una din ipostazele *scriptibilului*:

„Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. [...] Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrían de contentarse con simulacros. Para esos «imperfectos escritores», cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro STATEMENTS. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno — no el mejor — insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado.”³

Viziunea borgesiană despre lectură este așadar, în linii mari, aceea a unei *lecturi/scriituri*. Cele două valori fundamentale — *lizibil* și *scriptibil* — pe care Barthes avea să le propună și să le dezvolte apoi teoretic, se schițează, deja,

¹ Vezi Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, FIC., p. 54.

² Vezi Borges, *La supersticiosa ética del lector*, DISC., p. 46.

³ *Id.*, *Examen de la obra de Herbert Quain*, FIC., p. 83. [„Quain obișnuia să argumenteze că cititorii sînt o specie deja dispărută. [...]. Afirmă de asemeni că dintre feluritele desfătări pe care le poate procura literatura, cea mai înaltă este invenția. De vreme ce nu toți sînt capabili de o asemenea fericire, mulți vor trebui să se limiteze la simulacru. Pentru acești «imperfecti scriitori», care sînt puzderie, Quain a redactat cele opt povestiri din volumul STATEMENTS. Fiecare din ele prefigurează ori făgăduiește un bun argument, cu voință zădărnicit de autor. Una din ele — nu cea mai izbutită — insinuează două argumente. Lectorul, furat de vanitate, este convins că le-a imaginat el însuși.”]

în intuiția lui Borges: *textul-produs*, calificat de Barthes drept *lizibil* iar de Borges drept *perfect și definitiv*, este — la autorul nostru — acela care vehiculează, vorbind despre sine, „cuvinte definitive, cuvinte care postulează înțelepciuni miraculoase ori divine, sau deciziuni de o tărie supraomenească — *unic, niciodată, totdeauna, totul, perfecțiune, desăvârșit* [...]”¹. Dincolo de anacronismul inerent (obstinarea de a o realiza, proprie atîtor scriitori actuali — spune Borges — ,se dovedește emfatică și vană), această *pagină perfectă* este și cea mai lesne pieritoare dintre toate. Dacă Flaubert afirmase fără ezitare despre *corecțiune* (în accepția cea mai înaltă a termenului) că „izbutește să facă din gîndire ceea ce au izbutit apele Stixului cu trupul lui Ahile: o face invulnerabilă și indestructibilă”,² Borges îi răspunde cu o altă judecată, la fel de categorică, dar mai apropiată, încă, de punctul nostru de vedere:

„La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página perfecta es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta.”³

Celălalt tip de text, cel care se voiește și se știe departe de tentația „definitivului”, cel pe care ne place să-l numim *scriptibil*, este capabil, dimpotrivă, „să traverseze focul eratelor, al versiunilor aproximative, al lecturilor neglijente, fără a-și da sufletul în focul încercării.”⁴ În acest sens, anumite texte clasice — *Don Quijote*, de pildă — pot fi *scriptibile* și ele, asemeni unui text modern, în acest sens opțiunea lui Pierre Menard pentru a (re)scrie romanul lui Cervantes, și nu altă operă contemporană lui, încetează de mai părea întîmplătoare. Căci dacă „nu se poate varia cu impunitate

¹ Vezi Borges, *La supersticiosa ética del lector*, DISC., p. 49.

² Flaubert, *Correspondance*, II, p. 199, apud Borges, *La supersticiosa ética del lector*, DISC., pp. 47–48.

³ *La supersticiosa ética del lector*, DISC., p. 48. [„Pagina perfectă, pagina în care nici un cuvînt nu poate fi modificat fără prejudiciu, este cea mai precară dintre toate. Transformările din limbaj șterg sensurile laterale și nuanțele; pagina «perfectă», constînd tocmai din aceste delicate valori, este aceea care se tocește cu cea mai mare ușurință.”]

⁴ *Ibid.*, p. 48.

(astfel afirmă cei care îi restabilesc textul) nici un rînd dintre cele meșteșugite de Góngora, *Don Quijote*, în schimb, cîștigă orice postume bătalii cu traducătorii și supraviețuiește în orice neglijență versiune. Heine, care nu-l ascultase niciodată în spaniolă, l-a celebrat pentru vecie. Spectrul german ori scandinav ori chiar hindus creat de Don Quijote este cu mult mai viu decît artificiile verbale ale stilistului pomenit.¹

Scriptibilul caracterizează, deci, majoritatea textelor moderne, dar poate apărea, de asemeni, în anumite opere clasice. Materializarea lui se efectuează în actul lecturii, care devine, astfel, o *lectură/scriitură*, așa cum, metaforic și esențial, o sugerează această secvență borgesiană, unde *lectura* întîmplătoare a unui text se transformă, miraculos, într-un *alt text*, cele *citite* proliferînd și preschimbîndu-se într-un nou *scris*:

„Coleridge [...] se había retirado a una granja en el confín de Exmoor [...] el sueño lo venció momentos después de la lectura de un pasaje de Purchas, que refiere la edificación de un palacio por Kublai Khan, el emperador cuya fama occidental labró Marco Polo. En el sueño de Coleridge el texto casualmente leído procedió a germinar y a multiplicarse; el hombre que dormía intuyó una serie de imágenes visuales y, simplemente, de palabras que las manifestaban; al cabo de unas horas se despertó, con la certidumbre de haber compuesto, o recibido, un poema de unos trescientos versos.”²

¹ Vezi Borges, *op. cit.*, p. 48.

² *Id.*, *El sueño de Coleridge*, O. INQ., p. 25. [„Coleridge [...] se retrăsese la o fermă dinspre marginea Exmoorului; [...] somnul îl cuprinse îndată după citirea unui pasaj din Purchas, relatînd zidirea unui palat de către Kublai Han, împăratul a cărui faimă occidentală a fost făcută de Marco Polo. În visul lui Coleridge, textul citit din întîmplare începu să germineze și să se multiplice; omul care dormea intui o serie de imagini vizuale și, totodată, cuvintele care le *exprimau*; după cîteva ceasuri se deșteptă, cu convingerea de a fi compus, sau primit, un poem de aproape trei sute de versuri.”]

4.2. Semnătura lectorului

Deși mult mai puțin vizibile decât acelea ale naratorului, *semnele lectorului* sînt prezente în orice mesaj literar, ca transpunere a ceea ce Jakobson numește *funcția conativă* a limbajului („orientarea către destinatar”¹), proprie oricărui tip de mesaj lingvistic: „Ainsi, chaque fois que le narrateur, cessant de «représenter», rapporte des faits qu’il connaît parfaitement mais que le lecteur ignore, il se produit par carence signifiante un *signe de lecture* [s.n.], car ce n’aurait pas de sens que le narrateur se donnât à lui-même une information [...]”²

Se poate afirma, așadar, că discursul vorbește *conform intereselor cititorului*; mai mult decât atît, cel care vorbește de fapt prin mijlocirea discursului e *cititorul* însuși: „la voix *déplacée* que le lecteur prête, par procuration, au discours: le discours parle selon les intérêts du lecteur. Par quoi l’on voit que l’écriture n’est pas la communication d’un message qui partirait de l’auteur et irait au lecteur; elle est spécifiquement la voix même de la lecture: *dans le texte, seul parle le lecteur.*”³

Prin urmare, faptul că discursul borgesian abundă în *semne de lectură* nu are nimic neobișnuit; semnificativă, însă, este natura acestor semne.

Dacă într-un discurs narat la persoana I găsim o secvență de tipul „*Juan Dahlmann era secretarul unei biblioteci muni-*

¹ Vezi Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, [Paris, 1963].

² Roland Barthes, *Introduction à l’analyse structurale des récits*, in COMMUNICATIONS, Seuil, [Paris], 8/1966, p. 19. [„astfel, de fiecare dată cînd naratorul, încetînd de a «reprezenta», raportează fapte pe care le cunoaște perfect dar pe care lectorul le ignoră, se produce, printr-o carență de semnificație, un *semn de lectură*, căci n-ar avea sens ca naratorul să-și furnizeze lui însuși o informație [...]”]

³ *Id.*, *S/Z*, Seuil, Paris, [1970], p. 157. [„glasul *dislocat* pe care lectorul îl împrumută, prin procură, discursului: discursul vorbește conform intereselor lectorului. De unde se vede că scriitura nu este comunicarea unui mesaj care ar pleca de la autor și ar merge la cititor; ea este în mod specific vocea însăși a lecturii: *în text, singurul care vorbește e cititorul.*”]

pale de pe strada Córdoba", ne dăm seama îndată că avem a face cu un perceptibil și comun *semn de lectură* (informația emisă de narator nu-i poate fi destinată *aceluiași narator*, ci se îndreaptă, în mod evident, spre lector). Dar dacă citim:

„La campaña se inició bien. Es verdad que en el *Libro de la precisión* las banderas del Jalifa son en todo lugar victoriosas, pero como el resultado más frecuente de esas victorias es la destitución de generales y el abandono de castillos inexpugnables, el avisado lector sabe a qué atenerse"¹, descoperim ceva mai mult decât consemnarea și satisfacerea intereselor cititorului, descoperim o adevărată cerere de complicitate, de participare la *(re)scrierea* textului: literalitatea scrisului spunând aici contrariul a ceea ce ar trebui să se înțeleagă, cititorul e chemat să citească *altceva decât ceea ce e scris*, adică să *re-scrie*, într-un alt mod, textul.

Iar în secvența „Aquí doy término a la parte personal de mi narración. Lo demás está en la memoria (cuando no en la esperanza o en el temor) de todos mis lectores"², invitația adresată cititorului e împinsă încă mai departe: nu mai este vorba de a *re-scrie* textul, ci de a-l *scrie* efectiv, de a înlocui glasul scriitorului și a continua actul scriiturii din punctul unde acesta fusese abandonat. *Lectura* se transformă aici, în mod explicit, în complementul ei esențialmente activ, *scriitura*.

4.3. Lectura intertextuală

A concepe *textul* ca *intertextualitate* înseamnă a-l gândi nu ca unitate independentă, izolată, ci în cadrul *TEXTULUI constituit de societate și istorie*, a-l *scrie* și a-l *citi* în complexa

¹ Borges, *El tintorero enmascarado Hákim de Merv*, HIST. INF., p. 88. [„Campania a început bine. Este adevărat că, în *Cartea preciziei*, steagurile Califului sînt pretutindeni victorioase, dar cum urmarea cea mai frecventă a acestor victorii e destituirea unor generali și abandonarea unor castele de neînvins, avizatul cititor știe la ce se poate aștepta.”]

² *Id.*, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, FIC., p. 32. [„Aici închei partea personală a narațiunii mele. Restul se află în amintirea (dacă nu în speranța ori în temerile) tuturor cititorilor mei.”]

rețea de interacțiuni care se stabilesc între el și acest mare TEXT. Intertextualitatea se manifestă, așadar, în cele două etape ale producției numite *text*. Există o *intertextualitate a scriiturii* și o *intertextualitate a lecturii*. Pe cea dintâi am încercat s-o invocăm în câteva din paginile anterioare; a doua este cea care ne preocupă aici.

„Cuando leí en el libro de Croce” — scrie Borges — „la historia del guerrero, ésta me conmovió de manera insólita y tuve la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío. Fugazmente pensé en los jinetes [...] que querían hacer de la China un infinito campo de pastoreo y luego envejecieron en las ciudades que habían anhelado destruir; no era ésa la memoria que yo buscaba. La encontré al fin: era un relato que le oí alguna vez a mi abuela inglesa que ha muerto.”¹

Pricina pentru care această secvență borgesiană — aparent simplă — ne reține atenția în mod deosebit e lesne de înțeles: găsim în ea, dedesubtul netedului *scris*, borgesian, încărcat cu nebănuiți semnificați, esența însăși a atîtor procese pe care teoria textului se străduiește să le limpezească:

Surprindem, înainte de toate, un cititor pe nume Borges — cititor al lui Croce și narator al secvenței —, *lector/scriitor* în sensul cel mai concret al noțiunii, de vreme ce *scrisul* pe care îl avem în față e *generare a lecturii* lui (*lectură generatoare de texte*, *lectură/scriitură* materializată într-un text, a cărui nouă *lectură*, efectuată de noi, ar adăuga acestei producții textuale o a treia etapă):

Întîiul termen (SCRIITURA) al producției SCRITURĂ/LECTURĂ e prezentat aici ca dublu *lectură₁/scriitură₁*. Formula prezentei producții textuale va fi, prin urmare:
lectură₁/scriitură₁ // LECTURĂ

¹ Borges, *Historia del guerrero y de la cautiva*, AL., pp. 49—50. [„Cînd am citit în cartea lui Croce povestea războinicului, aceasta m-a mișcat în mod insolit și am avut impresia că regăsesc, într-o formă diferită, ceva ce fusese al meu. M-am gândit o clipă la călăreții [nomazi] care voiau să facă din China o imensă cîmpie pentru pășunat și care apoi au îmbătrînit în orașele pe care rîvniseră să le distrugă; nu era aceasta amintirea pe care o căutam. În cele din urmă am găsit-o; era o istorisire pe care o auzisem cîndva de la bunica mea de origine engleză, acum moartă.”]

(Dedublarea celui de al doilea termen — LECTURĂ — în lectură₂/scriitură₂ nu apare exprimată aici. Formula completă a acestei producții textuale ar fi:

lectură₁ / scriitură₁ // lectură₂ / scriitură₂)

Aflăm, în al doilea rînd, *esența însăși a lecturii intertextuale*: o lectură care învie urme pierdute ale altor lecturi, care se lasă traversată de texte atinse odată, în treacăt, acum ireperabile, de nerecunoscut; un cititor care constituie el însuși o *pluralitate de texte*, intens sau doar fugar trăite, și a căror origine se șterge în depărtare...

În al treilea rînd, e sugerată aici ampla diversitate a marelui TEXT în care *lectura* vine să se însereze: textele chemate în minte de citirea unor pagini din Croce pot aparține TEXTULUI literar, istoric, social, iar modalitățile prin care au fost cîdva receptate pot fi lectura, povestirea, conversația, experiența personală...

În al patrulea rînd, de vreme ce *lectura* efectuată de Borges se transformă, sub chiar privirea noastră, în actul propriei sale *scriituri*, *intertextualitatea lecturii* se va transforma, în acest caz particular, într-o *intertextualitate a scriiturii*, pentru a se preschimba apoi, în momentul în care eu — cititor — iau în posesiune textul, într-o nouă *intertextualitate a lecturii* (a lecturii mele), îmbogățită de propria mea experiență de lector, de propria mea pluralitate textuală; contactul meu cu textul borgesian se va realiza, așadar, în condițiile unei *intertextualități* multiplicată:

1. cea a *lecturii/scriiturii* borgesiene, așa cum transpare ea la nivelul *scrisului*, inevitabil și obligatoriu însușită de mine;

2. cea pe care eu însumi o fac să opereze în limitele *textului total borgesian*, în cazul că acesta îmi este cunoscut („călăreții nomazi“, de pildă, revin, în forme diferite, în mai multe zone ale ansamblului cercetat);

3. a mea proprie, propriul meu ansamblu intertextual, propria mea pluralitate de texte pe care o recuperez — de obicei neidentificabilă — în decursul lecturii.

În sfîrșit, în al cincilea (și poate nu ultimul) rînd, ni se revelează în chip fulgerător mecanismul de funcționare a intertextualității: întîlnirea fugară a două texte — *celălalt*, îndepărtat, ireperabil, și *al meu*, cel pe care îl scriu sau îl ci-

tesc —, a căror unire de o clipă se risipește apoi îndată, făcându-ne să ne gândim la acele „obiecte ideale” vehiculate în literatura de pe Tlön, „convocate și dizolvate într-o clipă, în conformitate cu necesitățile poetice”...

4.3.1. Cele două sensuri ale intertextualității

Dacă textul borgesian poate citi (scrie) textul lui Croce (se poate lăsa intersectat de el), textul lui Croce nu are aceleași posibilități față de textul borgesian: deslușirea lui Borges în paginile lui Croce (lectura textului ulterior în paginile celui anterior) nu e posibilă decât într-o *unică zonă intertextuală* — care nu este nici a întiiului text, nici a celui de al doilea: este cea de *a treia, a cititorului*.

Printre plăcerile pe care lectura textului le poate oferi, Barthes situează aceste capricioase meandre ale intertextualității:

„Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule [...] Ailleurs, mais de la même façon, dans Flaubert, ce sont les pommiers normands en fleurs que je lis à partir de Proust. Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur.”¹

Și Borges le invocă, atunci când vorbește — între malițios și grav — despre acea „tehnică nouă”, a „anacronismului deliberat”, prin care Pierre Menard a îmbogățit „arta stagnantă și rudimentară a lecturii”, tehnică „de aplicare infinită” și care „ne îndeamnă să parcurgem Odissea ca și cum ar fi posterioară Eneidei”².

¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, [1973], pp. 58–59. [„Citind un text raportat de Stendhal (dar care nu-i aparține), îl regăsesc pe Proust într-un detaliu minuscule [...] Altundeva, dar în același mod, la Flaubert, merii normanzi în floare sînt cei pe care îi citesc pornind de la Proust. Savurez atotputernicia formulelor, răsturnarea originilor, dezinvoltura care face ca textul anterior să vină din textul ulterior.”]

² Vezi Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, FIC., p. 56.

E straniul privilegiu al cititorului acela de a putea opera o *intertextualitate în două sensuri* — *către înapoi* și *către înainte* (să-l citească pe Croce prin intermediul lui Borges și pe Borges prin intermediul lui Croce) —, în vreme ce scriitorul (în ipostaza scriiturii sale) e limitat la primul tip, fiind silit să se conformeze unei cronologii reale, deci cu un singur sens (textul, în clipa generării lui, poate intra în contact numai cu texte anterioare ori simultane). Posibilitățile intertextuale ale *lectorului* sînt, teoretic, mai mari decît ale *scriitorului*, și sporesc odată cu distanța temporală dintre cei doi: pentru cititorul tîrziu, ulterior lui Croce și lui Borges — să ni se îngăduie parafraza unei ilustre secvențe a acestuia din urmă — „momentele celor doi se vor confunda, iar cronologia se va pierde într-o lume de simboluri”, și într-o anume măsură va fi corect să afirmăm că textul lui Croce se lasă traversat de textul borgesian...

4.3.2. Determinare obiectivă și subiectivă

„Dacă mi-ar fi hărăzit să citesc orice pagină actuală — aceasta, de pildă — așa cum va fi citită ea în anul două mii, aș ști cum va arăta literatura în anul două mii”¹ — afirmă Borges, exprimînd, cu netedă concizie, determinarea istorică a intertextualității.

Dacă faimoasa secvență din „Eneida”, *amica silentia lunae*, era încărcată, pentru cititorul acelei epoci, de vaste implicații intertextuale — istorice, în primul rînd (însemna „interluniul, întunericul care le-a îngăduit grecilor să pătrundă în cetatea Troiei”) —, pentru cititorul modern ea a pierdut toată această posibilă încărcătură, limitîndu-se la valoarea sa literală.²

Dimpotrivă, dacă pentru un cititor din veacul al XVII-lea o anume secvență din „Don Quijote” („[...] *la verdad, cuya*

¹ Vezi Borges, *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw*, O. INQ., p. 218.

² *Ibid.*, p. 217.

madre es la historia [s.n.], émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir¹⁾ se citește ca „simplu elogiul retoric al istoriei”, fără vreo altă semnificație deosebită, pentru un cititor din secolul nostru, cunoscător (virtual) al unei întregi zone textuale contemporane lui William James, intră în joc o amplă rețea de raporturi intertextuale, și menționata inversiune de termeni se dovedește cel puțin curioasă. („La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió [...]”)²⁾

Pornind de la premisa îndrăzneată și aparent absurdă a (re)scrierii lui „Don Quijote” în secolul nostru, Borges realizează, în joacă, o subtilă și strălucită demonstrație asupra determinării istorice a *intertextualității*, atât la nivelul *scriiturii*, cât și la acela al *lecturii*:

Pierre Menard își propune o întreprindere dificilă: „să continue să fie Pierre Menard și să ajungă la «Don Quijote» prin experiențele lui Pierre Menard”. Rezultatul este un text *literalmente* identic celui scris de Cervantes, dar „în măsură aproape infinită *mai bogat*”: mai bogat, pentru că însuși stadiul civilizației cheamă, în secolul al XX-lea (spre scriitor dar și spre lector), configurări intertextuale diferite de acelea pe care le chema în veacul al XVII-lea; pentru că nu zadarnic s-au scurs, între un moment și altul, „trei sute de ani împovărați de fapte din cele mai complexe. Și între ele, pentru a menționa doar unul: *Don Quijote* însuși”.

Dacă în cazul „ciudatei cuvântări a lui Don Quijote despre arme și litere”, de pildă, a rezolva disputa *împotriva literelor*

¹⁾ Cervantes, *op. cit.*, partea I, cap. IX, p. 50. [„adevărul, a cărui mamă este istoria, rivala vremii, raclă a tuturor faptelor mari, mărturie a trecutului, pildă și îndemn al prezentului, lecție a viitorului” (trad. Ion Frunzetti și Edgar Papu, ELU, București, 1965, vol. I, cap. IX, p. 144)]

²⁾ Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, FIC., p. 55. [„Istoria, mamă a adevărului; ideea este nimitoare. Menard, contemporan cu William James, nu definește istoria ca cercetare a realității, ci ca propria ei origine. Adevărul istoric, pentru el, nu este ceea ce s-a întâmplat; este ceea ce socotim că s-a întâmplat [...]”]

și în favoarea armelor — așa cum o face personajul — îi apăsarea firească cititorului din veacul al XVII-lea, pentru un cititor al secolului nostru — „contemporan cu *La trahison des clercs* și cu Bertrand Russel” — soluția se arată destul de curioasă.

A (re)scrie „Don Quijote” în vremea noastră — după ce s-a scurs „veacul marii bătălii de la Lepanto și al lui Lope de Vega”, după ce s-au săvârșit, pe „meleagurile lui Carmen”, „españoladele” lui Maurice Barrès sau ale doctorului Rodríguez Larreta —, a-l (re)scrie așa cum o făcuse Cervantes cu peste trei veacuri în urmă, eludînd cu deliberare „gitane-riile”, conquistadorii, misticii, zguduitorile *autos de fe*, nesocotind sau proscriind culoarea locală, înseamnă a interzice intertextualitatea virtuală care ar fi putut opera în plin veac douăzeci. Acest gest de refuz, de respingere voită a unei intertextualități previzibile, aproape obligatorii chiar, dobîndește în cazul de față o semnificație deosebită, ea indicînd configurarea unei paradoxale intertextualități în negativ.

Cel de al doilea complex determinant e de natură subiectivă: în cadrul unor coordonate istorice date (determinarea obiectivă), intertextualitatea operată de orice lector/scriitor sau scriitor/lector răspunde unui muzeu imaginar al individului, unui ansamblu intertextual propriu.

„Nu-mi pot imagina universul fără exclamația lui Edgar Allan Poe: *Ah, bear in mind this garden was enchanted!* — declară Pierre Menard —, sau fără versuri ca acelea din *Bateau ivre* ori din *Ancient mariner*, dar mă știu în stare să-l imaginez fără *Don Quijote*. (Vorbesc, desigur, de capacitatea mea personală, nu de rezonanța istorică a operelor.)”¹ În ciuda atitudinii diferențiate față de ei, și Poe, și Baudelaire, și Valéry, și chiar Cervantes, fac parte din ansamblul textual al lui Pierre Menard, se așază în muzeul lui propriu, care va constitui determinarea subiectivă a intertextualității virtuale efectuate de el.

¹ Vezi Borges, *op. cit.*, pp. 51–52. [„No puedo imaginar el universo sin la interjección de Edgar Allan Poe: *Ah, bear in mind this garden was enchanted!* o sin el *Bateau ivre* o el *Ancient mariner*, pero me sé capaz de imaginarlo sin el Quijote. (Hablo, naturalmente, de mi capacidad personal, no de la resonancia histórica de las obras.)”]

4.3.3. Postularea intertextualității

Dacă cele două tipuri de determinare a intertextualității aparțin mai degrabă unei teorii generale a lecturii, există, în cazul textului borgesian, un al treilea factor, deliberat și decisiv: *intertextualitatea concretă, postulată de textul însuși*, ale cărei premise se află materializate la nivelul *scrisului*.

Într-adevăr, Borges cere lectorului realizarea unei intertextualități *anumite*, stabilite și solicitate de el, bazate pe apropierea *obligatorie* a unei serii de elemente aparținând textului borgesian sau TEXTULUI universal (literar, istoric, geografic, social etc.). Funcția acestei intertextualități *solicitate* oscilează între aceea de *cheie obligatorie în decodarea textului* (a) și aceea de *revelare gratuită* a unor suplimentare împliniri estetice pe care jocul numit *lectură* le poate oferi (b).

Majoritatea relatărilor borgesiene se caracterizează prin postularea, la nivelul *scrisului*, a ambelor tipuri de intertextualitate menționate mai sus: cea *obligatorie* (a) și cea *facultativă* (b).

(a) Cea dintâi se manifestă în secvențe de felul acestora: „*Mienten los que declaran que en Egipto hay una casa parecida*”¹, sau „*unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas*”². Cititorul este dator să fi parcurs atât textul istoric al Egiptului antic (în speță, datele privitoare la faimosul labirint egiptiac) pentru a recunoaște că-i vorba aici despre un labirint, precum și textul mitico-istoric al civilizației minoiene, al cărei simbol era securea dublă, pentru a ști că labirintul pomenit este acela din Creta. Intertextualitatea obligatorie reclamată aici de *scris* pătrunde în *interiorul textului*, transformându-se în propulsoare a mecanismului de funcționare a povestirii (decodarea nu se poate face fără satisfacerea acestei cereri de intertextualitate).

¹ Borges, *La casa de Asterión*, AL., p. 67. [„Mint cei care afirmă oă în Egipt mai există una [o casă] asemănătoare.”]

² *Ibid.*, p. 68. [„unii se cățarau pe stilobatul templului Securilor”]

Același lucru se întâmplă în „Prologul” volumului ARTIFICII, unde Borges oferă (simulează a oferi) cheia topografică a uneia dintre „ficțiunile” sale, care — după propriile-i cuvinte — „se petrece într-un Buenos Aires de vis”: răsucita stradă Toulon este Paseo de Julio; iar „*Triste-le-Roy, hotelul în care Herbert Ashe a primit, și n-a mai citit poate, tomul al unsprezecelea al unei enciclopedii iluzorii.*”¹

Dacă în prima parte a secvenței e vorba despre o decodare directă, în cea de a doua asistăm la una *mediată* (am putea să-i spunem *intertextuală*): trebuie să recurgem la textul total borgesian (să fi citit „*Tlön*”) pentru a ști că hotelul în care Herbert Ashe, „inginer al căilor ferate din Sud”², primise, „între efuzivul caprifoliu și [...] fondul iluzoriu al oglinzilor”², faimoasa carte, este hotelul Adrogué.

(b) În „*Zahir*” citim:

„Hasta fines de junio me distrajo la tarea de componer un relato fantástico. Este encierra dos o tres perífrasis enigmáticas — en lugar de *sangre* pone *agua de la espada*; en lugar de *oro*, *lecho de la serpiente* — y está escrito en primera persona. El narrador es un asceta [...]”³

Intertextualitatea postulată aici de scriitor este *multiplă*: discursul se deschide în același timp spre *TEXTUL literar universal* (perifrazele citate sînt asemeni figurilor numite *kenningar*, din poezia islandeză), cît și spre *textul total borgesian* (aceste stranii *kenningar* trimit nu doar la *TEXTUL universal*, dar și la fragmentul borgesian cu același nume, iar „povestirea fantastică” menționată trimite, fără echivoc, la „Casa lui Asterion”).

Dar această intertextualitate multiplă nu e *indispensabilă*: realizarea ei sporește încărcătura de semnificații a textului, desăvîrșește plenitudinea gestului lecturii, însă absența ei nu împiedică o decodare normală; ea consumîndu-se într-un câmp *exterior* textului, o vom numi *facultativă* sau *extrinsecă*.

¹ Vezi Borges, *Prólogo* [la ARTIFICIOS], FIC., p. 115.

² Vezi Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, FIC., p. 17.

³ *Id.*, *El Zahir*, AL., p. 108. [„Pînă la sfîrșitul lui iunie, m-am lăsat furat de îndeletnicirea de a compune o povestire fantastică. Aceasta conține două sau trei perifraze enigmatice — în loc de *sînge*, *apa spadei*; în loc de *aur*, *culcușul șarpelui* — și este scrisă la persoana întîi. Naratorul e un ascet [...]

Același tip de intertextualitate a cărei satisfacere rămâne facultativă e postulată în „Biografia lui Tadeo Isidoro Cruz”: „Mi propósito no es repetir su historia [...] La aventura consta en un libro insigne [...]”¹

Trimiterea — sugerată aici — către TEXTUL universal (faimosul poem gauchesc „Martín Fierro”) și eventual către alte fragmente borgesiene(„El fin”, sau „Nuestro pobre individualismo”, sau „Martín Fierro” din EL HACEDOR) completează în mod fericit decodarea textului, însă nerealizarea ei n-o împiedică de fel.

Dacă satisfacerea primului tip de intertextualitate este *obligatorie* (neefectuarea ei face mai dificilă — poate să împiedice, chiar — decodarea textului), postularea ei la nivelul *scrisului* operează în mod implicit o *selecție culturală a cititorilor*, care nu se petrece în cazul intertextualității facultative.

4.4. Lectura plurală

Există texte moderat plurale (acelea pe care Barthes le numește, simplu, *polisemice*), a căror receptare utilizează un instrument apropiat — *conotația*:

„Pour ces textes modérément pluriels (c'est-à-dire: simplement polysémiques), il existe un appréciateur moyen, quine peut saisir qu'une certaine portion, médiane, du pluriel, instrument à la fois trop fin et trop flou pour s'appliquer aux textes univoques et trop pauvre pour s'appliquer aux textes multivalents, réversibles et franchement indécidables (aux textes intégralement pluriels). Cet instrument *modeste* est la connotation.”²

¹ Borges, *Biografia de Tadeo Isidoro Cruz*, AL., p. 53. [„Scopul meu nu este acela de a-i repeta istoria [...] Aventura se află într-o carte de seamă [...]”]

² Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, [1970], p. 13. [„Pentru aceste texte moderat plurale (adică: simplu polisemice), există un apreciator mediu, care nu poate percepe decît o anumită porțiune, mediană, a pluralității, instrument prea fin și prea vag totodată pentru a se aplica textelor univoce și prea sărac pentru a se aplica textelor multivalente, reversibile și net indecidabile (textelor integral plurale). Acest instrument *modest* e conotația.”]

Și sînt altele, a căror pluralitate e triumfătoare și absolută, și pentru a căror receptare monologismul e impropriu: singura cale de abordare a lor este *lectura plurală*, care nu înseamnă, însă, a realiza totalul probabilelor sau posibilelor variante de lectură („il n'y a jamais un tout du texte”¹), ci a recunoaște că atare listă este, de fapt, ineputabilă: „de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage”².

Este ceea ce se silește să ofere discursul borgesian, care își propune fără încetare un repertoriu (nelimitat) de variante posibile, oferite interpretării lectorului, în timp ce *scrisul* însuși se proclamă, umil, drept una dintre ele: „Interpretările enigmei pot fi infinite” — spune Borges cu privire la istoria lui Wakefield; „s-o vedem pe cea a lui Hawthorne.”³ Sau: „Fără altă motivare decît incapacitatea mea de a imagina în alt mod lucrurile, propun lectorului *această versiune* [...]”⁴

Dar dacă în unele situații, puține la număr (cele menționate mai sus se află printre ele), Borges se *hotărăște* pentru o *singură* variantă („astăzi, 3 ianuarie 1944, o întrezăresc astfel”⁵ — sună justificarea variantei alese în referirea istoricului Kilpatrick), sugerînd și lăsînd pe seama cititorului infinitudinea celorlalte coniecturi posibile, în majoritatea cazurilor atitudinea lui este *indeciziunea*. Asemeni „cele mai faimoase cărți a lui Browning” — care „consta din zece informații amănunțite asupra aceleiași crime, furnizate din unghiul de vedere al celor implicați în desfășurarea ei”, și care izbuteste să fie „aproape tot atît de intensă și de vertiginoasă ca [...]”

¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 12. [„nu există niciodată un *tot* al textului”]

² *Ibid.*, p. 12. [„acest text absolut plural poate fi luat în stăpînire de sisteme de sensuri, dar numărul lor nu-i niciodată închis, avînd drept măsură infinitul limbajului.”]

³ Vezi Borges, *Nathaniel Hawthorne*, O. INQ., p. 80.

⁴ *Id.*, *Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego*, EV. CARR., pp. 137—138.

⁵ *Id.*, *Tema del traidor y del héroe*, FIC., p. 137.

zece versiuni veridice din Homer"¹ — „Borges optează pentru multiplicitate și oferă cititorului *diferite variante* ale aceleiași istorii, toate *simultan posibile*: așa se întâmplă cu cele cinci versiuni ale trădării lui Iuda Iscariotul² (cea tradițională, cea oferită de De Quincey și cele trei atribuite lui Nils Runeberg), cu cele două variante ale aventurii lui Rosendo Juárez³, relatate de naratori diferiți, sau cu cele trei versiuni ale duelului lui Wenceslao Suárez⁴ (ajungînd la cea de a doua, Borges o justifică în modul următor: „este año, en Chivilcoy, recogí una versión harto superior, que ojalá sea la verdadera, aunque las dos muy bien pueden serlo, ya que el destino se complace en repetir las formas y lo que pasó una vez pasa muchas"⁵).

Și, mai cu seamă, trebuie să relevăm un procedeu statornic în textul borgesian, care constă în a propune o serie de *variante* sau *interpretări* ale aceluiași fapt, fără a decide asupra preeminenței uneia sau a celeilalte. Este vorba aici despre postularea unei lecturi plurale materializate la nivelul *scrisului*, de vreme ce continuarea (infinită) a seriei rămîne pe seama cititorului:

„Ese funcionamiento silencioso [...] provoca *toda suerte de conjeturas*. *Alguna* abominable insinuía que hace ya siglos que no existe la Compañía [...]; *otra* la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche [...]. *Otra* declara que la Compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas [...]. *Otra*, por boca de heresciarcas enmascara-

¹ Vezi Borges, *Las versiones homéricas*, DISC., p. 108.

² *Id.*, *Tres versiones de Judas*, FIC., p. 169–176.

³ *Id.*, *Hombre de la esquina rosada*, HIST. INF., pp. 93–107 și *Historia de Rosendo Juárez*, BROD., pp. 31–39.

⁴ *Id.*, *Historia del tango*, EV. CARR., p. 151 și urm.

⁵ *Ibid.*, p. 151. [„anul acesta, la Chivilcoy, mi-a parvenit o versiune cu mult superioară, despre care nădăjduiesc să fie cea adevărată, cu toate că se poate prea bine să fie adevărate amîndouă, căci destinului îi place să-și reia alcătuirile și ce s-a petrecut o dată se petrece de multe ori.“]

dos, que no ha existido nunca y no existirá. *Otra*, no menos vil, razona que [...]”¹ [s.n.]

Sau: „¿*Qué explicación preferiremos?* Quienes de antemano rechazan lo sobrenatural [...] juzgarán que la historia de los dos sueños es una coincidencia [...] *Otros* argüirán que el poeta supo de algún modo que el emperador había soñado el palacio [...] Esa conjetura es verosímil, *pero* nos obliga a postular, arbitrariamente, un texto no identificado por los sinólogos [...] Más encantadoras son *las hipótesis* que trascienden lo racional. *Por ejemplo*, cabe suponer que [...]”² [s.n.]

4.4.1. Paranteza ca variantă de lectură

O modalitate tipic borgesiană pentru a exprima, la nivelul scrisului, premisa unei lecturi plurale este *secvența parentetică*. Aceasta din urmă constituie varianta de lectură a unui fapt anterior prezentat, și are funcția de a *nuanța* (1), a *corecta* (2), a *explica* (3), a *pune sub semnul întrebării* (4) sau a *nega* (5) faptul respectiv, sau de a avansa, pur și simplu, o *a doua conjetură* (6):

¹ Borges, *La lotería en Babilonia*, FIC., p. 75. [„Această funcționare silențioasă [...] provoacă *tot soiul de conjeturi*. *Una*, abominabilă, insinuează că de veacuri întregi Compania nu mai există [...]; *alta* o socotește eternă și propovăduiește că va dăinui pînă în noaptea cea de apoi [...] *O alta* declară omnipotența Companiei, dar și faptul că ea nu poate influența decît în chestiuni minuscule [...] *Alta*, rostită de ereziarhi mascați, că n-a existat niciodată și nici nu va exista. *Alta*, nu mai puțin infamă, pretinde că [...]”

² *Id.*, *El sueño de Coleridge*, O. INQ., pp. 28–29. [„*Ce explicație să preferăm?* *Cei ce* resping din prima clipă supranaturalul [...] vor socoti că istoria celor două vise este o coincidență [...] *Alții* vor argumenta că poetul a știut de fapt că împăratul visase palatul [...] Această conjetură e verosimilă, *dar* ne obligă să postulăm, în mod arbitrar, un text neidentificat de sinologi [...] Mai ispititoare sînt *ipotezele* care transcend raționalul. De pildă, *s-ar putea presupune* că [...]”

- (1) „Barbusse, en *l'Enfer*, libro olvidado con injusticia, evitó (*trató de evitar*) las limitaciones del tiempo [...]”¹
- (2) „A todo padre le interesan los hijos que ha procreado (*que ha permitido*) en una mera confusión o felicidad [...]”²
- (3) „[...] repechó la ribera sin apartar (*probablemente, sin sentir*) las cortaderas que le dilaceraban las carnes [...]”³
- (4) „Refería (*ignoro si con verdad*) que [...]”⁴
- (5) „Yo tenía el temor (*la esperanza*) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental.”⁵
- (6) „Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”⁶.

4.5. Întoarcerea la text sau falsa lectură plurală

Există în cadrul ansamblului borgesian o categorie de povestiri a căror lectură reclamă un mecanism insolit: am putea să-l numim *întoarcerea la text* sau *lectura reiterată*. Aceste povestiri se caracterizează prin revelarea *stratificată* a conținutului lor. Materia narativă este organizată în asemenea fel, încât întâia lectură nu izbutește decât o captare parțială (sau eronată) a textului: cu toate că dispune de întreg materialul necesar pentru a ajunge la o interpretare corectă și completă, cititorul nu ia în seamă, în cursul acestei prime receptări, decât una dintre valențele textului — cea falsă ori secundară —, în timp ce valența reală sau principală rămîne neobservată

¹ Borges, *Nota sobre Walt Whitman*, DISC., p. 122. [„Barbusse, în *Infernul*, carte pe nedrept lăsată uitării, a evitat (*a încercat să evite*) limitările timpului [...]”]

² *Id.*, *Las ruinas circulares*, FIC., p. 65. [„Orice părinte e interesat de fiii pe oare i-a zămislit (*i-a îngăduit*) într-un moment de simplă confuzie ori fericire [...]”]

³ *Ibid.*, p. 59. [„[...] a urcat malul fără a da la o parte (*fără a simți, probabil*) ghimpii ascuțiți care-i sfîșiau trupul [...]”]

⁴ *Id.*, *La lotería en Babilonia*, FIC., p. 68. [„Povestea (*nu știu dacă acesta era adevărul*) că [...]”]

⁵ *Id.*, *Funes el memorioso*, FIC., p. 118. [„Mă temeam (*speram*) că stihiiile ne vor surprinde sub cerul liber.”]

⁶ Această secvență constituie titlul unui eseu din O. INQ., p. 217. [„*Notă despre (către) Bernard Shaw*”]

și nu se revelează decît — brusc și plenar — în final. Întoarcerea la text după această primă lectură — odată cunoscută, deci, cheia povestirii — este cea care îi restituie textului integritatea: detaliile-cheie pe care întâia etapă le făcuse să treacă drept simple accesorii își recapătă acum adevărata însemnătate; complexe valențe ale textului, ascunse ori disimulate în cursul primei lecturi, se revelează, în sfîrșit, în deplinătatea lor.

De fapt avem a face aici cu o *falsă lectură plurală*, întrucît bivalența lecturii e prevăzută și dirijată în mod riguros de scriitor și se încheie cu reducerea la o valență unică.

Oricît de paradoxal ar părea acest lucru, o *analiză semantică de tip structural*¹ ar fi cît se poate de utilă pentru revelarea acestui tip special de funcționare textuală. (Oportunitatea unei atare metode se explică datorită *aparenței* de pluralitate a textului în discuție, și a *falsei* lecturi plurale pe care el o suscită.)

Un asemenea tip de analiză (am încercat-o cîndva, cu rezultate incitante, asupra „Casei lui Asteriôn”) — care și-ar propune studiul manifestării și al modului de funcționare a *izotopiilor*² discursului — ne-ar arăta că o categorie foarte amplă de povestiri borgesiene (Ana María Barrenechea le numește „*povestiri cu cheie*”) se caracterizează, din punctul de vedere al structurii semantice, printr-o *duplicitate* sau *multiplicitate* de planuri izotope; unul dintre ele — cel real — este ocultat, temporar, de un altul (sau altele) false. Ambiguitatea se rezolvă, aproape întotdeauna, prin instalarea definitivă a izotopiei reale (a *izotopiei-cheie*), care se produce de obicei în final. Este vorba despre o izotopie literală, sau aproape literală, care presupune — în mod firesc — existența celorlalte izotopii non literale, manifestate în prealabil: este condiția însăși a „șocului” spiritual — elementul „sur-

¹ Ne gîndim la tipul de analiză expus de A.J. Greimas în cunoscuta sa *Sémantique structurale (Recherche de méthode)*, Larousse, Paris, [1966].

² A.J. Greimas concepe izotopia ca o *totalitate de semnificație* și afirmă că un mesaj sau o secvență anume din cadrul discursului nu pot fi considerate izotope decît dacă posedă unul sau mai multe claseme în comun. (Vezi A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 53). Pentru analiza aceluiași concept vezi și François Rastier, *Systématique des isotopies*, in ESSAIS DE SÉMIOTIQUE POÉTIQUE, Larousse, Paris, [1972], p. 80 și urm.

priză" — utilizat de atâtea ori de Borges în zidirile sale narrative (a se vedea finalul „Casei lui Asterión“, al „Ruinelor circulare“, al lui „Abenjacán El Bojarí“).

Acest tip de structurare a discursului face ca numai *finalul* povestirii și, apoi, *cea de a doua lectură* să facă pertinente unele elemente-cheie (sau chiar unele izotopii). *Întoarcerea la text* nu reprezintă, așadar, un simplu capriciu al cititorului, ci o fază obligatorie și indispensabilă în procesul de receptare a textului, fază reclamată de organizarea specială a materiei narrative. Găsim aici justificarea deplină a cuvintelor lui Enrique Anderson Imbert, care afirma odată că — nefiind, poate, cel mai citit — Borges este, neîndoielnic, unul din scriitorii cei mai *re-citiți* ai literaturii actuale.

Concluzii

Asemeni textului care a suscit-o, lectura pe care am propus-o aici este departe de a-și găsi o încheiere fermă. Ne vom sili, cu toate acestea, să reamintim câteva din elementele care ni s-au părut mai importante:

Cadrul teoretic adoptat pentru această analiză este constituit de conceperea *textului* nu (numai) ca *obiect finit*, ci ca *proces în curs de realizare*: ca *produs* și *producere* totodată.

Asemenea abordare obligă la considerarea unei duble dimensionări a *textului*, pe care am încercat s-o exprimăm, de-a lungul cercetării noastre, cu ajutorul termenilor *scris* și *scriitură*, străduindu-ne să urmărim în mod constant prezența și manifestarea *scriiturii* la nivelul *scrisului* precum și deschiderea *scrisului* către *scriitură*.

Scriitura și *lectura* unui asemenea text se prezintă ca dublu inseparabil ce caracterizează textul în toate etapele, transformându-l pe *lector*, pînă acum simplu consumator, în *producător* activ al textului.

Textul nu se poate concepe independent și izolat, desprins și smuls din *TEXTUL infinit* constituit de istoria societății umane, ci în complexa rețea de interacțiuni pe care le stabilește cu acest *TEXT infinit*: în *intertextualitatea* lui.

În limitele acestui cadru teoretic general, *ansamblul borgesian* considerat ca *text* dezvăluie anumite particularități proprii:

Textul borgesian — mai mult decît oricare altul — trebuie considerat, la nivelul *scriiturii*, cît și la acela al *lecturii*, în toată complexitatea *relațiilor lui intertextuale*, sau, altfel spus, în cadrul *ansamblului textual* (istoric, social, politic, cultural etc.) căruia îi aparține.

Conceperea *textului ca intertextualitate* determină diferite tipuri de *transgresări*:

— transgresarea limitelor *autorului* și a dreptului său de proprietate asupra „operei” (colaborează aici, în egală măsură, conceperea textului ca dublu *scriitură/lectură*, care-l transformă pe cititor în co-producător al textului): noțiunea de Autor, în sensul curent — posesiv și paternalist — al culturii tradiționale, dispare de la sine, lăsându-se înlocuită prin aceea de simplu *subiect al scriiturii*, scindat sau dispersat în diferite ipostaze (în primul rând — intertextul; în al doilea rând — lectorul). Una dintre aceste ipostaze, cea care servește drept nucleu de coeziune și împrumută semnătura ei textului (în cazul nostru, *Jorge Luis Borges*), va primi, în mod convențional, numele de *autor*;

— transgresarea limitelor propriului *sistem textual*, care încetează de a se mai comporta ca organizare închisă și definitivă.

Conceperea textului ca dublu *scriitură/lectură* obligă, în sfârșit, la o investigație amănunțită a tipului *de lectură* pe care îl reclamă *textul*. În cazul textului borgesian, investigarea *lecturii* completează neașteptat preliminară analiză a *intertextualității* (care se manifestă, după cum spuneam, atât la nivelul *scriiturii*, cât și la acela al *lecturii*), și aduce noi lumini în configurarea *dezagregării autorului* și a celorlalte tipuri de *transgresiuni* care o însoțesc.

Ponderea pe care am acordat-o, de-a lungul acestei analize, conceptului de *intertextualitate* se datorează nu numai faptului că el constituie un concept-cheie pentru ansamblul textual borgesian, dar și interesului deosebit pe care îl prezintă pentru noi. Acest concept — aplicabil, cu nuanțările cuvenite, la numeroase tipuri de text, ce depășesc cu mult zona „literaturii moderne” — ni se pare indispensabil în practica cercetării noastre, dat fiind că izbuteste să *anuleze*, în mod net, mitul *textului independent de societatea care îl produce* și să ofere în schimb posibilități concrete de a-l situa și cerceta (a-l *scrie* și a-l *citi*) în complexa rețea de interacțiuni stabilite cu ansamblul TEXTUAL (istoric, social, politic, cultural) al acestei societăți.

Bibliografie

1. Text—obiect: Jorge Luis Borges¹

- El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1928.
- Evaristo Carriego*, Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1955].
- Discusión*, Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1964].
- Historia universal de la infamia*, Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1954.]
- Historia de la eternidad*, Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1953].
- Ficciones*, Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1956].
- El Aleph*, Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1957].
- Otras inquisiciones*, Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1960].
- El Hacedor*, Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1960].
- Cuentos*, Centro Editor de América Latina, [S.A. — Buenos Aires, 1968].
- Obra poética (1923—1967)*, Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1967].
- Antología Personal*, [Editorial] Sur, [S.A.], Buenos Aires, 1961.
- Nueva Antología Personal*, Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1968].
- El informe de Brodie*, Plaza & Janés, S.A. Editores, [Barcelona, 1971].
- El libro de Arena*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, [1977].
- Rosa y azul*, Sedmay Ediciones, 1977.
- Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1942.
(În colaborare cu: BIOY CASARES, Adolfo).
- Crónicas de Bustos Domecq*, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, [1967].
(În colaborare cu: BIOY CASARES, Adolfo).
- Cuentos breves y extraordinarios*, [Colección Mundial Rueda], Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, [1967]. (În colaborare cu: BIOY CASARES, Adolfo).

¹ Volumele din această secțiune sînt prezentate în ordinea cronologică a primei lor apariții.

- Manual de zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México — Buenos Aires, [1957]. (În colaborare cu: GUERRERO, Margarita)
- El Compadrito [Su Destino. Sus Barrios. Su Música]*, Compañía General Fabril Editora, S.A., Buenos Aires, [1953]. (În colaborare cu: BULL-RICH, Silvina)
- Literaturas germánicas medievales*, Falbo Librero Editor, Buenos Aires, [1965]. (În colaborare cu: VÁZQUEZ, María Esther)
- El Lenguaje de Buenos Aires*, Emecé Editores, Buenos Aires — Barcelona, [1968]. (În colaborare cu: CLEMENTE, José E.)
- El libro de los seres imaginarios*, Emecé Editores, [Buenos Aires, 1978]. (În colaborare cu: GUERRERO, Margarita)

2. Metatext

- AGUIRRE, J.M., *La Solución de la adivinanza propuesta por J.L. Borges*, in BULLETIN OF HISPANIC STUDIES, Liverpool, vol. XLII, no. 3/1965, pp. 174—181.
- ALAZRAKI, Jaime, *Borges y el problema del estilo*, in REVISTA HISPÁNICA MODERNA, New York, no. 3—4/1967, pp. 204—215.
- ALAZRAKI, Jaime, *Las Figuras de contigüedad en la prosa narrativa de Borges*, in REVISTA IBEROAMERICANA, México, vol. XXXIV, no. 65, 1968, pp. 45—66.
- ALAZRAKI, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Temas-Estilo)*, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, [1968].
- ALAZRAKI, Jaime, *Las Crónicas de Don Bustos Domecq*, in REVISTA IBEROAMERICANA, México, vol. XXXIV, no. 70, 1970, pp. 87—93.
- ALAZRAKI, Jaime, *El „Golem“ de J.L. Borges*, in HOMENAJE A CASALDUERO — CRÍTICA Y POESÍA, Madrid, 1972, pp. 9—19.
- ALONSO, Amado, *Borges narrador*, in MATERIA Y FORMA EN POESÍA, Gredos, BRH, Madrid, [1965], pp. 434—449.
- ALONSO, Amado, *Desagravio a Borges*, in MATERIA Y FORMA EN POESÍA, Gredos, BRH, Madrid, [1965], pp. 450—452.
- ALONSO, Martín, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Aguilar, Madrid, 1955.
- AMARAL, Pedro, V., *Borges, Babel y las matemáticas*, in REVISTA IBEROAMERICANA, México, vol. XXXVII, no. 75, 1971, pp. 421—428.

Listă de abrevieri

AL.	<i>El Aleph</i> , Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1957]
BROD.	<i>El informe de Brodie</i> , Plaza & Janés, S.A. Editores, [Barcelona, 1971]
BUST.DOM.	<i>Crónicas de Bustos Domecq</i> , Losada, S.A., Buenos Aires, [1967]
DISC.	<i>Discusión</i> , Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1964]
EV.CARR.	<i>Evaristo Carriego</i> , Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1955]
FIC.	<i>Ficciones</i> , Emecé Editores [S.A. — Buenos Aires, 1956]
HAC.	<i>El Hacedor</i> , Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1960]
HIST.ET.	<i>Historia de la eternidad</i> , Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1953]
HIST.INF.	<i>Historia universal de la infamia</i> , Emecé Editores, S.A., [Buenos Aires, 1954]
LIBRO	<i>El Libro de arena</i> , Alianza Editorial, Madrid, [1977]
O.INQ.	<i>Otras inquisiciones</i> , Emecé Editores, [S.A. — Buenos Aires, 1960]

Sumar

Preliminarii

1. Intertextualitate

- 1.1. Metafora intertextualității, 21
- 1.2. Textul ca fragment, 24
 - 1.2.1. Textul-fragment în cadrul textului total borgesian, 29
 - 1.2.1.1. Secvența, 29 Circularizarea secvențelor, 29 Secvențe paralele, 31 Secvența confruntată cu ea însăși, 29
 - 1.2.1.2. Povestirea, 35 Viziunea panoramică, 40 Deplasări de secvențe și de unități textuale, 41
 - 1.2.2. Textul borgesian în cadrul TEXTULUI infinit, 48
 - 1.2.2.1. Protagonistul etern, 49
 - 1.2.2.2. Repetiție și simetrie, 52
- 1.3. Intertextualitatea la nivelul SCRISULUI, 55
 - 1.3.1. Citatul, 56
 - 1.3.2. Indicația bibliografică, 62
 - 1.3.3. Intertextualitatea în *exordium*, 63
 - 1.3.4. Funcționare, 65
- 1.4. Axe ale intertextualității, 68
- 1.5. Tipuri de intertext, 72
- 1.6. Jocul de-a intertextul, 77
 - 1.6.1. Intertextul ipotetic, 79
 - 1.6.2. Intertextul fals, 83
- 1.7. Coordonate ale intertextualității borgesiene, 85

2. Fuga autorului

- 2.1. „Biografie” și „autobiografie”, 92
- 2.2. Falsa personalizare, 100
- 2.3. Autorul prin actorii săi, 103
- 2.4. Autorul multiplu, 106
- 2.5. Autorul disimulat, 107
 - 2.5.1. Textul de gradul al doilea, 110
 - 2.5.2. Metatextul, 120
- 2.6. Dizolvarea autorului: autorul impersonal, 126
- 2.7. Scriitor / lector, 128

3. Transgresiuni

- 3.1. Textul reflexiv, 132
 - 3.1.1. Textul despre sine, 133
 - 3.1.2. „*Les mots et les choses*”, 135
- 3.2. Actorii, 138
 - 3.2.1. Actorul enunțului, 138
 - 3.2.2. Actor / narator, 140
 - 3.2.3. Actor / autor, 141
- 3.3. Ficțiune și realitate, 143
- 3.4. Textul în text, 147
- 3.5. Simbolul labirintic, 152
- 4.1. Lectura în concepția borgesiană, 167
- 4.2. Semnătura lectorului, 173
- 4.3. Lectura intertextuală, 174

4. Lectura

- 4.3.1. Cele două sensuri ale intertextualității, 177
- 4.3.2. Determinare obiectivă și subiectivă, 178
- 4.3.3. Postularea intertextualității, 181
- 4.4. Lectura plurală, 183
 - 4.4.1. Paranteza ca variantă de lectură, 186
- 4.5. Întoarcerea la text sau falsa lectură plurală, 187

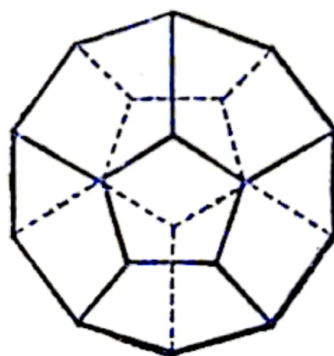
Concluzii

Bibliografie

Lista de abrevieri

CRISTINA HĂULICĂ, doctor în filologie hispanică. Lucrează la catedra de limba și literatura spaniolă a Universității din București. A publicat: *El español en Cuba* (monografia lingvistică a unui spațiu latino-american), S.R.L.R., Bucurest, 1968; *Dicționar român-spaniol*, Editura Științifică, București, 1969; cercetări în domeniul filologiei hispanice și al teoriei textului literar, apărute în reviste de specialitate din țară și de peste hotare; studii și articole dedicate unor scriitori spanioli și hispano-americani; traduceri din operele lui Dámaso Alonso, Pius Servien, Matila C. Ghyka, Pablo Picasso, André Malraux, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Miguel Angel Asturias, Rafael Alberti, Alfonso Sastre, Carlos Fuentes, José Lezama Lima, Antonio Buero Vallejo, Juan Goytisolo, Alfonso Grosso, Marin Preda, Mircea Horia Simionescu.

“Textul nu poate fi conceput independent și imobil, rupt de ansamblul infinit pe care îl alcătuiește Istoria societății umane, ci ca o pluritate de texte, ca reflex, ecou, reluare și variație a acestei Istorii. El reprezintă, așadar, în mod inevitabil, o permutare de texte, o intertextualitate”.



editura eminescu

Lei 8